Gilles Mouëllic



Jazzul

o estetică a secolului XX

Ratio et Revelatio

Gilles Mouëllic

Jazzul

O estetică a secolului XX





Editura Ratio et Revelatio
Oradea
2015

Notă asupra ediției

Lucrarea *Jazzul – O estetică a secolului XX*, de Gilles Mouëllic, a apărut la Editura Grinta din Cluj, în anul 2003.

Prezenta ediție este una revăzută și adăugită și apare cu aprobarea autorului, unic deținător al drepturilor de traducere și publicare.

Cuprins

Cuvînt înainte 9

JAZZ (partea întîi) 11

JAZZUL ÎN SECOLUL SĂU (partea a doua) 55

Glosar 153

Cuvînt înainte

De la primele formații din New Orleans la Louis Armstrong, de la Duke Ellington la John Coltrane, jazzul s-a impus încetul cu încetul ca unul dintre evenimentele majore ale secolului al XX-lea. Prezența sa, timidă, dar reală, ca obiect de studiu în conservatoare și în cursurile universitare, este semnul cel mai vizibil al unei cuceriri de legitimitate, dobîndită foarte tîrziu, dar care astăzi nu mai suscită deloc controverse. Această recunoaștere, foarte recentă, nu a permis încă, decît cu rare excepții, construirea unei adevărate discipline de învățămînt. Problemelor de formare și de pedagogie li se adaugă o tenace suspiciune: percepția jazzului apare, încă, prea supusă unei părți de subiectivitate care nu stă bine unei necesare rigori a învățămîntului universitar.

Această lucrare prezintă o abordare care se vrea, în același timp, istorică și estetică, pentru a da chei de înțelegere a acestei arte a performanței, a acestei muzici complexe, a cărei rapiditate de evoluție nu încetează să impresioneze. Ambiția lucrării este de a propune instrumentele unei reflecții coerente asupra jazzului, o reflecție care nu necesită o cunoaștere tehnică prealabilă. Este destinat, deci, atît muzicienilor, cît și plasticienilor sau istoricilor de artă, dar și amatorilor de artă și de miza ei, tuturor celor care caută repere într-un domeniu pe cît de des citat, pe atît de rar analizat.

Jazzul s-a născut din întîlnirea a două culturi, una africană, considerată ca fiind mai spontană, cealaltă occidentală, fondată pe idealismul moștenit de la Grecia

clasică. Folclor din New Orleans la începutul secolului XX, jazzul s-a impus și universalizat grație apariției mijloacelor tehnice noi.

Acest studiu încearcă, mai întîi, să definească o muzică ale cărei rădăcini se găsesc în deportarea masivă a sclavilor veniți din Africa, o muzică ale cărei calități fundamentale, ritmul și sunetul, provin din continentul negru. Dar, dacă preistoria jazzului este africană, istoria sa este americană, desfăşurîndu-se între New Orleans și marile orașe americane, care au asistat la nașterea *big-band*-urilor, *bebop*-ului și, apoi, a *free-jazz*-ului.

Acest text are ca ambiție, de unde, poate, originalitatea sa, să reflecteze asupra locului jazzului ca referință estetică a secolului care se termină. Mai întîi, jazzul a fost asimilat cu *Revue negre* și corpului lui Josephine Baker, dar aceasta nu este anecdotic pentru o muzică a cărei primă calitate a fost de a repune corpul în artă.

Muzică urbană, într-o căutare permanentă de spontaneitate, strigăt al poporului negru şi act de rezistență, jazzul este o trecere obligatorie pentru o meditație asupra artei moderne.

JAZZ

Trebuia ca arta noastră occidentală să fie mai întîi saturată de armonie și de orchestră, pentru a trece, în acord cu jazzul, la extrema opusă și pentru ca, astfel, muzica să poată avea un nou început.

André Schaeffner, ***Le Jazz***

Introducere

„Izvoarele bubuitoare"[1] ale muzicii negre americane curg dinspre partea Golfului Guineei, din acele teritorii însîngerate de sclavie. Jazzul se naşte din întîlnirea tradiţiilor muzicale venite din Africa şi a formelor importate din Europa de către emigranţi. Pentru a-l înţelege este necesar să pornim de la preistoria sa, în sudul Statelor Unite, cînd sclavii veniţi de pe continentul african au găsit în muzică un mod de a întreţine memoria pămînturilor de origine.

Plantatorii au ştiut repede să utilizeze talentele celor mai dotaţi, pentru a anima sărbătorile şi recepţiile. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, cîntăreţii albi, „înnegriţi", montau *ministrels shows*[2], spectacole unde parodiau spectacolele date de negri ca să-şi distreze stăpînii.

Negrii participau şi ei la aceste contestabile spectacole, înainte de a le organiza ei înşişi. Succesul lor considerabil a influenţat în chip durabil istoria muzicii negre, contribuind în acelaşi timp la popularizarea stereotipurilor rasiste pe care le va perpetua cinematograful. Numeroşi au fost pionierii jazzului care au găsit prin aceasta o slujbă remunerată.

Jacques B. Hess are dreptate cînd afirmă că „(...) fenomenul *ministrels* interesează jazzul în două privinţe:

---

[1] Lucien Malson, *Histoire du jazz et de la musique afro-americaine,* Seuil.

[2] Din raţiuni de confort al lecturii, vom folosi cursivele pentru termenii muzicali doar la prima întîlnire cu aceştia.

constituirea unui material melodic durabil şi perpetuarea unei imagini unchiu-tomiste[3], de băiat bun, a muzicianului negru". Revenirea la această amprentă a ministrels implică să ne punem întrebarea despre naşterea şi reprezentarea jazzului, să studiem multiplele curente africane şi europene, care, în New Orleans-ul de la cumpăna dintre secole, se vor „ciocni" pentru a da naştere acestei muzici inedite.

Cîntece de muncă, cîntece profane asociate cu munca grea şi cu viaţa colectivă, care se vor transforma încetul cu încetul în blues, spirituals, cîntece religioase protestante remodelate de tradiţia negro-americană, *ragtime*, stil pianistic născut din dansurile de salon europene, asociate şi cu *brass-bands*-urile omniprezente în viaţa New Orleans-ului. Va fi vorba, deci, de o muzică metisată, impură în esenţa ei. Revenirile asupra diverselor curente care au făcut jazzul nu vor propune toate analizele muzicologice posibile, deşi precizări despre funcţionarea lor pot apărea ca indispensabile. Va fi vorba, de fapt, de a da cheile necesare pentru a înţelege cum s-a hrănit jazzul din aceste diferite mişcări muzicale americane.

A relata despre locurile, fenomenele şi condiţiile gestaţiei jazzului înseamnă şi o confruntare cu numeroase incertitudini: cercetările privind istoria negrilor americani sînt recente şi cel mai adesea au la bază mărturii greu de verificat. Primii critici, victime ale propriei ignoranţe (în Europa jazzul a fost difuzat în

---

[3] Expresia vine din romanul american al lui Harriet Beecher-Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, 1852 („Coliba unchiului Tom"), care denunţă sclavia negrilor. A devenit, încetul cu încetul, simbolul paternalismului colonialist combătut cu sălbăticie de comunitatea neagră.

toată diversitatea sa de-abia după cel de-al doilea război mondial, profitîndu-se de admirația exagerată față de Statele Unite), s-au lăsat confortabil ghidați de prejudecățile lor paternaliste, atunci cînd nu erau în mod direct rasiști.

Iată, în acest sens, un fragment dintr-un articol din anul 1920, apărut în *La Revue musicale* și citat de André Coeuroy în *Histoire generale du jazz, strette, hot, swing*, 1942: „Jazzul este în mod cinic orchestra brutelor cu degetul mare non-opozabil și cu picioarele încă prehensile, în pădurea Voodoo. Este în întregime exces și, prin aceasta, mai mult decît monoton: maimuța a fost abandonată ei înseși, fără moravuri, fără disciplină, căzută în desișul instinctului, arătîndu-și cărnurile în toată goliciunea lor, în toată șopăiala lor, inima fiindu-le încă și mai obscenă. Acești sclavi trebuie să fie supuși, altfel nu o să mai existe stăpîni: este rușinos că ei domnesc. Rușinea este urîțenia și triumful lui".

Pentru criticii albi, anumite confuzii sînt generate de dificultățile de decriptaj al practicilor artistice ale negrilor americani. Caracterul satiric și subversiv al spectacolului sclavilor în secolului al XIX-lea, dimensiunea parodică a dansului numit cake walk (una din originile ragtime-ului), prin care negrii ridiculizează gesturile și manierele stăpînilor lor, dublul sens al cîntecelor religioase, în care „cerul" desemnează Canada, pămînt al libertății, unde sclavii speră să poată fugi într-o zi: tot atîtea lecturi clandestine a căror ignorare a contribuit la deformarea înțelegerii și judecății.

Cînd a trebuit, la sfîrșitul anilor patruzeci, să fie recunoscută evidența și să se considere jazzul ca un fapt artistic important, muzicologii s-au confruntat cu lipsa perspectivei artistice: difuzarea operelor era foarte

limitată şi sursele, indisociabile de destinul negrilor, erau puţin accesibile (Statele Unite nu erau prea „vorbăreţe" cînd era vorba de un fundament atît de dramatic al tinerei lor existenţe). În ciuda acestei opacităţi, la care s-a adăugat dificultatea de a înţelege o muzică în constantă şi rapidă evoluţie, nu au lipsit tentativele de a-i stabili o fişă indicatoare al cărei capăt este încă subiect de dezbateri interminabile. În faţa diversităţii de opinii emise şi a utilizării din ce în ce mai imprecise a termenului, este indispensabil să determinăm ceea ce numim aici „jazz", să propunem definiţii şi să definim calităţile necesare existenţei sale. Să încercăm, încă o dată, să scriem despre această artă a performanţei, care nu se supune scriiturii.

* Un *glosar* propune, la sfîrşitul lucrării, definiţiile anumitor termeni sau expresii semnalate prin asterisc.

ORIGINI

Sclavia

Nevoia de mînă de lucru pe plantațiile din sudul Statelor Unite a provocat o recurgere masivă la sclavie. Dacă sosirea primilor negri datează din 1619 (vreo douăzeci de oameni au debarcat de pe o fregată olandeză la Jameston, în Virginia), abia în secolul al XIX-lea fenomenul capătă amploare pe întreg teritoriul Statelor Unite. Corăbiile revarsă mii de negri aduşi din Africa în porturile Savannah sau Charleston. Statele stabilesc „coduri negre" care îi privează pe africani de drepturile lor, transformîndu-i în ființe de calitate inferioară pentru a-i reduce la simpla stare de marfă. Acest comerț rentabil a devenit repede o instituție pe care nimic nu părea să o zdruncine.

Mai puțin numeroşi în nordul Uniunii, unde Statele au abolit încetul cu încetul sclavia începînd cu sfîrşitul secolului al XIX-lea, negrii nu beneficiau nici acolo de un statut egal cu cel al albilor. Toate principiile segregaţiilor erau aplicate, fără ca vreodată acest cuvînt să fie pronunțat, segregație care va înlocui sclavia după războiul de Secesiune.

Un recensămînt realizat în 1860 stabileşte că în Statele Unite trăiau 4.880.009 de negri, din care 488.070 liberi. După război (1861-1865), al treisprezecelea amendament al Constituției pune capăt sclaviei pe întreg teritoriul. În 1866, Civil Rights Act asigură cetățenia

americană negrilor şi le garantează egalitatea de tratament în faţa legii. Dar această egalitate de principiu nu rezolvă, totuşi, problema negrilor. Eliberaţi, foştii sclavi se regăsesc dezarmaţi şi plini de lipsuri într-o lume ostilă care i-a considerat întotdeauna ca fiind nişte fiinţe inferioare.

Marea parte a Statelor ex-confederate găsesc repede un mijloc pentru a oficializa ceea ce va deveni segregaţie. Sînt promulgate „Legile *Jim Crow*" (apelativ peiorativ pentru a desemna omul negru): interzicerea căsătoriilor mixte, a oricărei coabitări în locurile publice, ba chiar înmormîntarea morţilor de rase diferite în aceleaşi cimitire. Separaţia devine obligatorie în şcoli. Aceste legi sînt recunoscute la cel mai înalt nivel în stat în 1866, cînd Curtea Supremă a aprobat principiul „separat, dar egal". Poporul negru este condamnat de acum înainte să trăiască la periferia societăţii, este redus la o ghetoizare care urma să condiţioneze toată evoluţia lui şi, mai ales, muzica sa.

Tradiţii muzicale: răsadniţa

Cea mai mare parte a sclavilor e originară din Golful Guineei, din Camerun sau Senegal, loc al celei mai bogate civilizaţii negro-africane. Nu există documente scrise despre muzica veche a Africii Occidentale, a acestor popoare de tradiţii orale. Sursele principale provin din povestirile călătorilor sau comercianţilor europeni. Toate mărturiile converg: muzica africană este funcţională sau circumstanţială. Ea permite celebrarea evenimentelor din viaţa cotidiană, riturile şi sărbătorile, dar şi munca (semănatul, recoltatul, creşterea animalelor) sau faptele războinice. Această funcţie socială jurnalieră (care poate fi apropiată de rolul cuvîntului în societatea noastră)

permite o înnoire permanentă a muzicii. Se folosesc cele mai diverse instrumente, de la numeroase tobe sau alte instrumente de percuţie (balafonul[1], mai ales) pînă la instrumente cu coarde (un fel de luth-uri cu dosul plat) şi de suflat (fluiere, goarne, trompete din lemn sau fildeş).

Muzica este mai întîi o practică colectivă, în care activitatea fizică este omniprezentă. Nu se separă niciodată de corp, de dans, nici de transă. Adesea ritmul este extrem de complex: există o suprapunere de diferite ritmici pe o pulsaţie regulată. Cîntecele constau într-o alternanţă de cupleturi improvizate de solişti care brodează pe o melodie tradiţională şi de refrene imuabile rezervate corului.

Sclavii încearcă, de bine de rău, să păstreze aceste tradiţii. Dar mai mulţi factori provoacă o dezafricanizare progresivă a muzicii lor, care va suferi influenţa celei a colonilor.

A scrie că afro-americanii nu erau într-un context favorabil pentru a-şi perpetua cultura ar părea aici un eufemism. Există mai întîi izolarea cauzată de destrămarea triburilor şi a familiilor, fenomen agravat de dificultatea lingvistică. Nu numai că sclavii nu înţelegeau limba colonilor, dar cea mai mare greutate au avut-o în a comunica între ei, din cauza diversităţii dialectelor triburilor lor de origine. Pierderea instrumentelor, pe care le vor înlocui încetul cu încetul cu succedanee, este un alt factor important căruia trebuie să-i adăugăm dispariţia surselor de inspiraţie cotidiene: de acum înainte ele vor fi înlocuite de monotonia şi duritatea muncii.

---

[1] Instrument de percuţie format din lame, ca un xilofon, şi tigve servind drept rezonatoare.

Ciocnirea

În ciuda acestor condiţii puţin propice, sclavii vor reînvăţa să comunice. Mai întîi inventînd dialecte hibride, amestec de vocabular englez sau francez şi sintaxă africană (legile interziceau negrilor să înveţe să citească şi să scrie, gramaticile europene fiindu-le, deci, inaccesibile). Aceste utilizări noi vor fi primele semne ale unui metisaj capital pentru evoluţia vieţii negrilor din America şi pentru cea a muzicii lor:

„De la dialectele pure africane, care corespund epocii libertăţii lor şi de la cultura încă intactă, negrii au trecut la un sistem lingvistic dublu (afro-englez), loc de întîlnire a nostalgiilor africane, a rezistenţei la aservire (refuz-interdicţie a sistemului sintactic al colonilor şi menţinerea cuvintelor, cîntecelor şi ritmurilor africane) şi a dorinţei (nevoii) lor de a se integra în sistemul cultural dominant (impus), aceste două ultime obiceiuri creînd chiar în momentul apariţiei lor o situaţie conflictuală care se va regăsi în toate etapele istoriei negro-americane şi în toate domeniile". (Philippe Carles şi Jean-Louis Comolli, *Free-jazz/Black Power*).

Muzica este un exemplu foarte edificator al unui conflict care va fi piatra unghiulară a reflecţiei noastre: istoria jazzului este direct legată de conflictul dintre rezistenţa la aservire şi dorinţa de integrare.

Muzici

În Statele Unite, colonii priveau cu suspiciune muzica ce servea sclavilor ca mijloc de comunicare. Ei vor merge pînă la a promulga legi care interziceau bătutul tobei şi cîntatul la trompetă. În schimb, ei

autorizează, ba chiar încurajează, cîntecele de muncă (*work songs*) ce ritmează munca, nereţinînd decît aparenţa veselă, eliminînd-o pe cea protestatară – imaginea resemnării ca element al personalităţii negrilor va fi întreţinută cu grijă de către albi, şi despre acest lucru vom mai avea ocazia să vorbim. Această ambiguitate se va perpetua în toată istoria muzicii negre americane şi, mult mai tîrziu, exegeţii vor încerca să reducă jazzul la un simplu divertisment, prefăcîndu-se a ignora „că muzica nu şterge seriozitatea cuvintelor şi (că), sub stratul de fatalism, trăieşte o sămînţă de revoltă", după cum afirmă Lucien Malson.

Pe lîngă muncă, bisericile devin un centru important al vieţii negrilor. Acolo sînt organizate anumite rebeliuni ale sclavilor, acte de rezistenţă a căror importanţă a fost adesea trecută sub tăcere, în ciuda prezenţei lor constante în istoria sclaviei. Bisericile sînt singurele locuri unde ei puteau să regăsească o activitate muzicală colectivă.

Din această practică se vor naşte spirituals*-urile, moştenire directă a Africii: dialogul solist-auditoriu, bătaia obsesivă a măsurii, importanţa sincopei, efectele vocale, toate acestea aplicate nu doar cîntecelor religioase, dar şi profanelor work songs pe care se suprapune o imagine biblică.

Work song-urile şi spiritual-urile vor inspira îndeosebi blues-ul. Se pare că acesta şi-a făcut apariţia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, deşi nici un document nu vine să confirme această ipoteză: caracterul puternic protestatar al blues-ului l-a constrîns pe acesta la clandestinitate în timpul întregii perioade a sclaviei. Nu este mai puţin adevărat că el va fi coloana vertebrală a jazzului, care nu va înceta să se inspire din el pe parcursul istoriei sale.

Dar, înainte de blues, alte forme muzicale poartă mărturie despre dubla influenţă africană şi europeană asupra muzicii negre. Este cazul baladelor, care amestecă improvizaţii şi povestiri legendare cu baladele engleze tradiţionale importate de către emigranţi. De aici se vor naşte ministrels-urile.

Un spectacol: ministrel shows

Încă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, „cîntecele negre" sînt reluate în concert de către albi. Omul negru (care nu avea dreptul să urce pe scenă) este caricaturizat într-o manieră mai mult sau mai puţin simpatică, înainte de a deveni un personaj comic al cărui succes creştea pe zi ce trece. Cu faţa înnegrită cu un dop calcinat, ei furau cîntecele negrilor. Pretindeau că interpretează o muzică autentică, dar nu păstrau din ea decît o bază ritmică mai mult sau mai puţin fidelă, transformînd melodiile şi dîndu-le cuvintelor o conotaţie voit dispreţuitoare:

„Nemulţumiţi de faptul de a-şi însuşi o formă artistică, albii au deturnat-o de la scopurile ei într-o manieră concertată şi deliberată. Interceptînd expresia culturală neagră, the ministrels au umbrit intenţia adevărată a spectacolului negru originar şi nu au reţinut din el nici predispoziţia satirică, nici caracterul subversiv.

(...) Era vorba despre difuzarea unei anumite imagini despre negru, imagine care să-i liniştească albului opinia despre propria-i superioritate şi care, invadînd scena, urma să marcheze psihologia colectivă. (...) The ministrels face un pic figură de fortăreaţă ideologică, străduindu-se să reziste asalturilor ideilor subversive şi evenimentelor ameninţătoare". (Geneviève Fabre, *Le Théâtre noir aux États-Unis*).

Ministrel shows vehiculează toate clişeele despre negri: hoţi, instabili, nepăsători şi mucaliţi. Aici apare pentru prima dată personajul lui Jim Crow, care va deveni simbolul dispreţului şi al rasismului anti-negru.

După ce au triumfat în reprezentaţiile din pauza dintre actele unor piese de teatru, primele spectacole complete de ministrels sînt montate cu un imens succes în anii 1840. Aceste spectacole constau într-o succesiune de numere (cîntece, dansuri, spectacole comice scurte, glume) care pretindeau că povestesc viaţa negrilor de pe plantaţii. Astfel de trupe vor continua să existe pînă prin 1920.

Pe lîngă aceste spectacole jucate pentru şi de către albi, negrii eliberaţi de sclavie vor propune, la rîndul lor, ministrel shows interpretate în întregime de către actori şi cîntăreţi de culoare. Romanţelor şi cîntecelor comice li se adaugă spirituals „aranjate" şi alte cîntece religioase. Anumiţi muzicologi, printre care amintim pe Eileen Southern, analizează această apropiere ca pe o justă întoarcere a cîntecelor „la tradiţia populară care le-a dat naştere". Alţii văd în această autozeflemea sursa principală a imaginii negative a negrilor, care nu face decît să liniştească America albă, facînd să apară pe scena *ministrels*-urilor dificultatea pe care o avea această Americă de a-l lua pe negru în serios. Reprezentaţia negrilor includea şi muzica, şi provine, în parte cel puţin, din aceste caricaturizări.

Există, totuşi, o consecinţă pozitivă: aceste spectacole răspîndesc pe tot continentul o muzică dominant neagră şi dau naştere unei tradiţii de artişti de culoare, fie ei cîntăreţi, instrumentişti, actori sau improvizatori. Fiecare trupă are orchestra sa de paisprezece muzicieni cu clarinete, tobe, tuba, instrumente de percuţie, banjouri şi

cîteodată fluiere sau piccolo. Balurile sau alte petreceri erau animate de către negri, a căror valoare de vînzare creştea cînd ştiau să cînte la un instrument[2].

Sclavii au putut, astfel, să continue să practice un instrument şi trupele de ministrels, inspirîndu-se din acest izvor, au făcut să crească valoarea orchestrelor lor.

Spectacolul era anunţat dimineaţa printr-o defilare-concert. Reprezentaţia era ea însăşi precedată de un mini-concert, urmat de intervenţia „lătrătorului", care era însărcinat să umple sala. Piesele interpretate în timpul acestor prestaţii erau uverturi clasice şi potpuriuri de melodii la modă. Pe lîngă muzica propriei lor culturi, muzicienii negri se familiarizau, astfel, cu un vast repertoriu. Dispreţul cu care cei din clasele mijlocii îi priveau pe cei din lumea spectacolului a făcut din aceasta un domeniu rezervat aproape doar negrilor care vedeau în ea o alternativă la mizerie. Sîntem la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în această generaţie de artişti va găsi jazzul mijloacele apariţiei sale.

Mai multe curente muzicale văd lumina zilei. Unele sînt foarte apropiate de influenţele europene, altele rămîn ataşate de rădăcinile africane. Înainte de a consacra un capitol *blues*-ului, versantul cel mai negru al muzicii afro-americane şi a cărui influenţă este subestimată, trebuie să înţelegem cum efervescenţa unică de la New Orleans, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, va da naştere jazzului. Dacă este foarte dificil, ba chiar imposibil (documentele sînt rare şi cercetarea încă ezitantă) de a relata pas cu pas ceea

[2] *Virginia Gazette* din martie 1766 publică acest anunţ într-o listă de sclavi de vînzare: „DE VÎNZARE. Tînăr negru, sănătos, care a fost obişnuit să servească un gentleman şi cîntă foarte bine la corn de armonie".

ce a fost acest vîrtej muzical între 1890 şi 1910, se disting, totuşi, două mişcări: ragtime-ul şi muzica de fanfară.

Ragtime[3]

Ragtime-ul, care a cunoscut un imens, dar scurt succes (vreo douăzeci de ani), este o muzică esenţialmente pentru pian şi care respectă cu stricteţe partitura. Interpretul nu îşi ia, teoretic cel puţin, nici o libertate cu ritmul sau fraza. Forma este apropiată de rondou, cu repetarea mai multor melodii interpretate la aceeaşi înălţime sau după intervale diferite, clădite pe mici fraze de două sau patru măsuri, tema întreagă fiind compusă pe şaisprezece sau douăzeci şi patru de măsuri. Această rigiditate structurală, foarte curentă în muzica occidentală (marşuri şi cadriluri), interpretarea binară (şi nu ternară, ca în jazz), schimbul armonic clasic, tomic/dominantă, o anumită eleganţă a scriiturii, amintind de Chopin sau de Liszt: tot atîţia factori care incită muzicologii să plaseze ragtime-ul între muzicile ce provin direct de pe vechiul continent, a căror influenţă asupra a ceea ce va deveni jazzul este astăzi larg demonstrată.

Cercetări recente vin să confirme această influenţă[4]. Mai întîi, negrii sînt aceia care au inventat acest stil pe

---

[3] Etimologic, din adjectivul *ragged*: „în zdrenţe" şi, prin extensie, „rupt, ciocnit, tocat, dezordonat" – impresie legată de decalajul ritmic între mîna stîngă, care marchează timpul şi mîna dreaptă, care sincopează.

[4] „Nu cred că există vreun motiv stilistic ca să nu considerăm ragtime-ul *jazz*", afirmă universitarul Frank Tirro în *Jazz, a History*, 1977. „Ragtime-ul, contrar opiniei a numeroase autorităţi în materie de jazz, a fost prima formă de jazz", scrie, la rîndul său, pianistul şi aranjorul Billy Taylor în *Jazz Piano, a Jazz History*, 1987.

care l-au copiat apoi compozitorii albi. Multe mărturii fac caz de libertăţile luate în interpretare, aceasta pentru un lucru simplu: numeroşi muzicieni nu ştiau să citească muzica. Pe lîngă rags-urile clasice, destinate să satisfacă gusturile albilor, exista un ragtime popular, mai puţin nobil, interpretat în localuri rău famate, locuri unde a întîlnit, fără îndoială, blues-ul, această manieră mult mai neagră de a interpreta ragtime-ul (libertate şi supleţe ritmică, recurs la o frază mai ternară), care va prospera în orchestrele *New Orleans* şi va da stilul stride[5], impus în anii douăzeci de şcoala de pianişti din Harlem, stil care posedă toate calităţile jazzului.

Tempo-ul adoptat pentru rags-uri este moderat, dar este foarte probabil că emulaţia care domnea atunci între muzicieni îi face pe aceştia să interpreteze din ce în ce mai repede, şi dificultatea trecerii de la voce la instrument necesită o anumită abilitate. Lucien Malson afirmă în *Le Jazz* (1992) că „virtuozitatea ragtimers-ilor va influenţa foarte tare primul stil New Orleans, cînd pianul se va incorpora în orchestră". Această virtuozitate permite o extensie a registrului şi o omniprezenţă de sincope din ce în ce mai subtile, din care se va naşte în curînd *swing*-ul.

Faptul că ragtime-ul, forma cea mai europeană a muzicii afro-americane, este muzica cea mai interpretată de către artiştii de culoare la începutul secolului termină de confirmat ipoteza asupra primelor forme de jazz, al căror repertoriu includea numeroase rags-uri. Forma foarte clasică, în patru părţi, AABA, care este larg majoritară în construcţia acestor rags-uri, se va impune,

[5] Stil pianistic provenit din ragtime, a cărui interpretare caracteristică, cu mîna stîngă, face să alterneze acordurile în registrul mediu pe timpii slabi şi notele grave (tonicele) pe timpii tari.

în egală măsură, şi în temele de jazz: acesta este un alt semn manifest al realităţii surselor formale europene ale unei muzici noi care începe să îşi găsească semnele în agitaţia fanfarelor.

Fanfare la New Orleans

Oraşul New Orleans oferă, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, o remarcabilă diversitate de influenţe muzicale, pe măsura *melting-pot*-ului pe care îl constituie noua sa populaţie. Mai întîi colonie franceză, apoi cedat Spaniei în 1762, din nou francez în 1800, înainte de a fi vîndut Statelor Unite trei ani mai tîrziu, împreună cu restul statului, liniuţă de unire între Antile şi America latină, loc de trecere pentru emigranţii veniţi din Europa sau din Africa, New Orleans-ul amestecă o diversitate de populaţii, pe măsura istoriei lui şi a poziţiei sale geografice. Descendenţii imigranţilor francezi sau spanioli, olandezi, greci sau irlandezi trăiesc împreună cu copiii sclavilor sau cu cei ai sclavilor eliberaţi, ba chiar cu supravieţuitorii revoluţiilor din Caraibe. Pe lîngă orchestrele de operă sau orchestrele simfonice, există o multitudine de fanfare de toate genurile (şi de toate culorile: albe, negre sau creole) şi ocaziile de a cînta nu lipseau. Totul este pretext de muzică şi se regăseşte acolo o reminiscenţă evidentă de tradiţii africane, tradiţii care, influenţînd toate compozantele coctailului, au făcut din New Orleans locul celui mai formidabil amestec cultural din istoria Statelor Unite. Fiecare manifestare provoacă defilări sau alte parade şi fiecare grup are propria manieră de a interpreta un repertoriu destinat dansului sau paradei, fiind compuse cel mai adesea din marşuri, rags-uri, melodii tradiţionale sau cîntece la modă.

Muzicienii cei mai dotaţi (în frunte cu Buddy Bolden[6]) se vor îndepărta de acest repertoriu şi îşi vor lua cîteva libertăţi ritmice (provenite din ritmurile încrucişate ale tradiţiei negre) şi melodice (inflexiunile venite din blues, mai ales), primele semne concrete ale naşterii noii muzici. Al doilea factor important va fi înlocuirea progresivă a unei ritmici în doi timpi (provenind din marşuri şi din alte dansuri importate de pe bătrînul continent) cu altul în patru timpi. Aceasta se va face foarte lent şi, în anii douăzeci, basul continuînd să marcheze doi timpi (primele înregistrări de jazz o confirmă) în timp ce bateria pare a face un compromis între 2/4 şi 4/4, lovind diferit timpii 1 şi 3 (consideraţi „tari") de 2 şi 4 (consideraţi „slabi") în naşterea stilului New Orleans. Dar un alt gen va exercita o influenţă constantă asupra jazzului: muzica sacră care continuă să joace şi astăzi un rol determinant.

De la spiritual la *gospel**

Biserica (sau templul) este singurul loc unde sclavii pot să se reunească liber, şi acolo se naşte, încetul cu încetul, o tradiţie muzicală afro-americană. Pastorii găsesc în aceste popoare alienate un auditoriu receptiv, instrucţia religioasă, bine acceptată de către negri, este din ce în ce mai importantă, pînă devine rapid centrul principal al vieţii comunitare. Proprietarii privesc, pe bună dreptate, cu neîncredere aceste reuniuni,

---

[6] Cornetist şi dirijor american născut la New Orleans în 1877. Nu există nici o înregistrare cu Buddy Bolden, dar numeroase mărturii atestă originalitatea şi puterea interpretării sale, care făceau din el cel mai solicitat muzician, atît în sălile de dans din Storyville, cît şi în animaţiile de tot felul (parade, defilări).

considerînd în acelaşi timp că este vorba despre un mijloc de a localiza şi, deci, de a controla, o activitate religioasă care juca rolul unui necesar derivativ.

Bisericile baptiste şi metodiste sînt primele care convertesc masa de sclavi. Aceştia vor adopta, într-o primă fază, un repertoriu compus esenţialmente din psalmi, cîntece şi rugăciuni luate dintr-unul din poemele religioase ebraice, înainte de a le înlocui cu imnuri. Legate de *Great Awakening* (Marea Trezire), mişcare religioasă apărută în toate coloniile începînd cu 1730, aceste imnuri permit practica unei antifonii (sau chemare şi răspuns) mult mai expresive, mai vii, mai apropiate de cîntecele venite din Africa. Apărute la începutul secolului al XVIII-lea, aceste poeme de inspiraţie religioasă obţin un sincer succes în rîndul populaţiei de culoare. Dar de abia odată cu mişcarea de renaştere religioasă numită *The Second Awakening* (A Doua Trezire) maniera specifică de a cînta a sclavilor se concretizează în *spirituals*.

Foarte importantă între 1780 şi 1830, această mişcare de obedienţă protestantă este la originea *camp meeting*-urilor, imense adunări populare unde se întîlnesc albi şi negri. Primul dintre ele are loc în 1800, în comitatul Logan, în Kentucky, unde mii de persoane s-au adunat pentru a se ruga timp de mai multe zile. Această practică se extinde rapid şi numeroase mărturii confirmă uimitoarea fervoare a acestor reuniuni cîmpeneşti şi mai ales cea a credincioşilor negri, care continuau să cînte şi dincolo de aceste ceremonii. Într-o carte din 1819, intitulată *Methodist Error or Friendly Advice to Those Methodists Who Indulge în Extravagant Religious Emotions and Bodily Exercises*, John F. Watson notează:

„Trebuie să avem în vedere, în egală măsură, atît o eroare excepţionaă, care este mai puţin tolerată de către

conducătorii camp-meeting-urilor noastre. În cartierul negrilor, oamenii de culoare s-au adunat şi au cîntat împreună, ore în şir, frînturi dezlînate de declaraţii, jurăminte sau de rugăciuni lungite de chorus*-uri repetate. Totul cîntat aidoma veselelor cîntece populare interpretate în sud de către sclavii negri în timpul secerişului şi desfăcutului porumbului".

Watson regretă mai ales libertăţile luate cu cuvintele, amestecuri de cîntece de muncă şi de imnuri sacre. Dar este evident că melodiile aveau aceeaşi soartă şi că anumite rugăciuni nu erau cu nimic diferite de dansurile profane, ceea ce-i indispunea profund pe păzitorii Bisericii.

Această manieră foarte personală de a exprima muzical credinţa, fondată pe o participare ferventă a tuturora, dă naştere la spiritual:

„Aşa s-au răspîndit metodele deja utilizate de negri. Conducătorii spirituali ai camp-meeting-urilor au adăugat chorus-uri şi refrene imnurilor oficiale, pentru ca şi asistenţa să poată cînta. Au introdus noi cîntece tăiate de fraze repetate, pe melodii uşor de reţinut. Altele au fost improvizate pe loc, fiind lansate adesea de către un predicator inspirat şi îmbogăţite de mulţimea care striga „Aleluia" şi alte cuvinte sau exclamaţii entuziaste, între frazele predicatorului. Aceste noi cîntece au fost numite spirituals, pentru a fi distinse de imnuri şi psalmi". (Eileen Southern)

Influenţa negrilor a fost, deci, din ce în ce mai determinantă, pînă la însuşirea şi crearea acestui gen care datorează atît de mult cîntecelor de muncă şi cîntecelor religioase protestante. Spiritual-ul dă, astfel, o identitate muzicii afro-americane, ale cărei caracteristici majore sînt de acum înainte stabilite: antifonie, sincopă, efecte vocale, amestec de profan şi de sacru.

Observatorii camp-meeting-urilor notează un alt element esenţial pe care îl vom regăsi în jazz: implicarea fizică, importanţa corpului. Efuziunea şi ardoarea credincioşilor negri contrastează violent cu reculegerea albilor. Exemplul cel mai edificator este, poate, *ring-shout*-ul, dans de o particularitate aparte care, pînă la războiul de Secesiune, încheia slujbele religioase:

„De obicei urmează ceremonia originală a *shout*-ului sau dans religios al negrilor. Trei sau patru dintre ei, în picioare, încep să cînte la unison una dintre melodiile proprii shout-ului, lovind din palme şi marcînd tempo-ul cu picioarele, în timp ce alţii cîntă şi ei, se învîrt în cerc, într-un rînd simplu. Curînd, cei din cerc se opresc din cîntat, începînd „pasul de shout" exact pe ritmul muzicii, ceilalţi continuînd cîntecul cu o forţă crescîndă. Pasul este ceva între *shuffle*[7] şi pasul de dans normal (...). Efortul fizic (care este într-adevăr foarte mare, căci dansul solicită fiecare muşchi din corp) nu pare să-i obosească cîtuşi de puţin şi continuă adesea shout-ul timp de mai multe ore, odihnindu-se doar între două cîntece, pentru un scurt moment". (H. G. Spaulding)

Această horă religioasă, efectuată pe un spiritual, perpetuează figurile moştenite din Africa, impunînd transa în cultul protestant. Acest amestec de dans, de muzică şi de cîntece este primul mijloc de expresie al poporului negru american. De aici îşi va trage el curînd forţa: în spatele aparentei supuneri mocneşte revolta.

Gospel-urile se vor afirma la sfîrşitul secolului al XIX-lea ca spirituals urbane. Corturile mari ridicate în

[7] Pas tîrît, în care picioarele nu părăsesc solul, ceea ce permitea evitarea interdicţiei de a dansa în biserici, interdicţie pronunţată de biserica protestantă.

oraşe vor înlocui imensele cîmpii unde se desfăşurau camp-meeting-urile, de acum înainte numite *revival meetings*. Dar gospel-ul, născut din aceste revival meetings, nu se va impune decît începînd cu anii treizeci, graţie pianistului de blues, Thomas A. Dorsey, care a reuşit să-l introducă în biserici, în ciuda reticenţei pastorilor. În gospel, care este o formă a spiritual-ului, aspectul colectiv a cedat locul unei individualizări mult mai marcate. Cuvintele sînt adesea originale şi influenţa blues-ului şi a jazzului, asupra cărora vom reveni în curînd, este determinantă. Odată cu începutul secolului, frontiera dintre profan şi sacru devine aproape invizibilă. Evangheliştii se acompaniază cu pianul şi chitara. Starurile gospel-ului sînt atît artişti ai scenei şi ai spectacolului, cît şi ai bisericii: în 1833, Sister Rosetta Tharpe cîntă la Cotton Club alături de Cab Calloway, în timp ce muzicienii de blues fac acelaşi lucru în biserică. Mahalia Jackson triumfă şi numeroşi muzicieni de jazz debutează la slujbele religioase (Charles Mingus cînta acolo la trompetă).

Toată muzica neagră este marcată de aceste du-te-vino-uri permanente între profan şi sacru, care nu sînt, de fapt, decît reflexul rolului considerabil jucat de biserică în societatea neagră. Estetica jazzului găseşte o mare parte din originalitatea sa în exaltarea şi spontaneitatea culturii religioase populare, care continuă să asimileze într-un mod remarcabil inovaţiile muzicienilor de jazz. În anii cincizeci, mişcarea *soul* sau *funky** va marca reîntoarcerea la expresivitatea şi la simplitatea spiritual-urilor şi a *gospel-song*-urilor, ca reacţie contra unei anumite sofisticări a jazzului. Dar, dacă climatul muzicii sacre este un gaj de autenticitate, voinţa de a regăsi rădăcinile muzicii negre americane trece şi ea printr-un alt curent, de data aceasta profan: blues-ul.

Blues-ul

Considerat ca bază a întregii muzici afro-americane a secolului al XX-lea, blues-ul este la origine o formă muzicală ieşită din work-song-urile sclavilor şi mai ales a *field hollers**-urilor (strigăte de chemare ale muncitorilor de pe cîmp). Structura sa, aşa cum o cunoaştem noi astăzi, a fost definită la începutul secolului al XX-lea de către William Christopher Handy[8] care a compus *Memphis Blues*, publicat în 1912. Deşi perioada de elaborare rămîne foarte obscură, este foarte probabil că blues-ul exista în sud, sub o formă arhaică, cu mult înainte de războiul de Secesiune. El servea drept supapă durităţii vieţii de sclav şi de exaltare a „paradisului pierdut". Dar cercetătorii se limitează la ipoteze: interdicţiile care loveau orice celebrare a pamînturilor africane condamnau aceste cîntece la clandestinitate.

Blues-ul este vocea poporului negru, locul unde acesta povesteşte durerea de a trăi într-o lume ostilă, dar şi cel unde îşi afirmă apartenenţa la această lume. Cuvintele se hrăneau din tragedia dezrădăcinării: povara smulgerii din pămînturile natale, suferinţa sclaviei şi perpetuarea sentimentului de respingere prin segregaţie şi rasism. Blues-ul pune într-o lumină proastă mitul Americii, pămînt unificator, unde fiecare imigrant poate lua parte la visul de cucerire. Este un cîntec de rezistenţă la o lume făcută de către şi pentru albi. Un cîntec care are ca obiect accentuarea particularităţii grupului în sînul unei lumi, pentru ca acesta să nu piardă memoria pămîntului ancestral. *Blues*-ul poate fi considerat ca un răspuns realist

[8] Compozitor, trompetist, cîntăreţ şi dirijor (Florence, Alabama, 1873 – New-York, 1958).

şi autentic la imaginea caricaturală a negrului propusă de ministrels shows. Contrar spiritual-urilor, unde primează expresia colectivă, aici este vorba de expresia unui individ, un monolog în care cîntăreţul se povesteşte la persoana întîi. Este o muzică făcută pentru a fi interpretată. Deseori, auditoriul putea fi văzut punctînd cuvintele cu strigăte, onomatopee sau alte comentarii, amintind astfel direct de regia *preaching*[9]-urilor. De această comuniune cu publicul va depinde performanţa muzicianului.

Schimburile sînt integrate în însăşi scriitura blues-ului, în care povestirile spuse fac parte din memoria colectivă. Aceste referinţe la un patrimoniu comun permit utilizarea unui limbaj aluziv, adesea obscur pentru auditoriul neiniţiat. În spatele cuvintelor se ascund dorinţa de eliberare, caracterul militant clandestin al blues-ului, trimitere constantă a unei alienări, care nu trebuia să fie uitată. Tot atîtea elemente care construiesc forma muzicală cu care negrii se identifică cu cea mai mare plăcere.

Cu toată muzica negro-americană, blues-ul este un amestec de elemente africane şi occidentale. Originea sa strict vocală îl apropie de principiul antifoniei de origine africană, dar întrebarea şi răspunsul sînt enunţate aici de autorul insuşi (şi nu de un schimb solist/cor ca în spirituals). Cuvintele sînt gîndite şi cîntate în engleză, tematica abordată este viaţa negrilor pe solul american. Blues-ul, aşa cum l-a codificat W. C. Handy, este forma muzicală cea mai specifică afro-

[9] *Preaching*: termen imposibil de tradus, mai ales nu prin „predică" sau „propovăduire". Preaching-ul era o incantaţie ritmată, swingată, teatrală, muzicală, prin care preacher-ul reînvie, în faţa congregaţiei care participă din plin, un episod al Bisericii, al Evangheliilor sau chiar un eveniment polititc sau legat de actualitate. Această definiţie a lui Maurice Cullaz (*Jazz Hot*, nr. 373) pune în evidenţă legătura directă între *bluesman* şi *preachers*.

americană. Dar această constatare este discutabilă considerînd – ipoteză fondată pe numeroase mărturii ale cîntăreţilor înşişi – că blues-ul exista cu mult înainte de începutul secolului al XX-lea. Trebuie, deci, să reluăm cele trei elemente determinante ale acestei codificări (număr de măsuri limitate la douăsprezece, structură armonică precisă şi aspect foarte particular al melodiei: *blue notes*-urile) şi să încercăm să le repunem în contextul lor istoric.

Douăsprezece măsuri

Ele sînt împărţite în 3X4 măsuri sub o formă AAB, prima frază (întrebare) fiind repetată. Dacă această structură AAB era şi ea prezentă în blues-urile arhaice (deşi există cîteva variante), lungimea frazelor era variabilă.

„În aceasta (cîntăreţii de blues) erau încă foarte africani, din moment ce muzicile vest-africane tradiţionale, dacă se structurează în serii ritmice lungi, nu-i ignoră bara de măsură" (Jacques B. Hess).

Jacques B. Hess propune această schemă:
„A________ ... (enunţ iniţial)
A'________ ... (repetiţie: text şi melodie aproape identice, dar purtate de un marş armonic diferit)
B________ ... (concluzie: versuri, melodie şi marş armonic diferite)
Punctele de suspensie indică o prelungire (sau scurtare) nemăsurată a frazei"

Cercetătorii (mai ales ghanezul J. H. Kwabena Nketia) au recenzat cîntece africane construite după această formă AAB, ceea ce pare a confirma originea. Muzicologii occidentali nu au pierdut ocazia de a fi

tulburaţi de această structură, judecînd uneori că era vorba de o eroare manifestă, muzica europeană privilegiind o structură de şaisprezece măsuri împărţite în patru părţi: AABA. Jacques B. Hess indică chiar că „Handy a avut cea mai mare dificultate de a publica *Memphis Blues*, care a fost refuzat de mai mulţi editori, ce vedeau în structura sa de douăsprezece măsuri o formă care nu era completă şi îi cereau să rescrie piesa în şaisprezece măsuri".

Structură armonică

Dacă adăugăm la rigoarea de douăsprezece măsuri o suită armonică fondată pe schimbări de acorduri imuabile, se obţine forma blues-ului care devine normă la începutul anilor douăzeci. Între timp, sub influenţa culturii dominante, blues-ul şi-a pierdut aspectul cu preponderenţă vocal, pentru a cunoaşte o dezvoltare instrumentabilă considerabilă, care va face din el un element fondator al întregii muzici populare occidentale a secolului al XX-lea.

Putem schematiza astfel această formă, devenită un dialog voce/instrument:

/cîntec/ răspuns instrumental/ cîntec/ răspuns instrumental/ cîntec/ răspuns instrumental/

/ / / / / / / /
/ / / / /
1 2 3 4 5 6 7 8
9 10 11 12
(tonică)
(dominantă)(tonică) (subdominantă) (tonică)
I
V I IV I

Blue note

Suita armonică, construită pe o succesiune foarte clasică de acorduri de gradul întîi, patru şi cinci, nu prezintă nici o originalitate în raport cu clasicismul european. Nu este şi cazul unui fenomen melodic specific numit *blue notes*. Dacă se ia ca bază gama heptatonică temperată, fundament al sistemului armonic occidental, este vorba de o indecizie ce priveşte gradul trei (blue note 3) şi gradul şapte (blue note 7) ale acestei game (muzicienii de jazz vor mai adăuga o altă blue note alternînd la rîndul ei gradul cinci). Aceste două note sînt atrase către un semiton inferior. Aceste inflexiuni melodice provoacă o instabilitate armonică, o incertitudine modală, care dă blues-ului culoarea care o deosebeşte de celelalte, climatul său atît de particular.

Originea foarte incertă a acestor blue notes-uri a făcut să curgă multă cerneală şi problema tot nu a fost lămurită. Ipoteza cea mai verosimilă era cea a lui Ernest Borneman, care privilegiază preponderenţa gamei pentatonice tonale în Africa de est. Constatînd că această gamă nu conţine decît cinci note din care sînt excluse terţa şi septima, trage concluzia că primii sclavi, confruntaţi cu o nouă scară armonică, au avut tendinţa de a le devia gradul trei şi cinci care le erau necunoscute. Aceste blue notes-uri s-ar datora deci dificultăţii pe care o aveau negrii de a cînta corect (după criteriile occidentale) aceste două note.

Progresele etnomuzicologiei africane au arătat că gama pentatonică coabitează aici bine cu celelalte scări, mai ales cea heptatonică, şi că întîietatea enunţată de Borneman este hazardată. Există şi alte teorii şi toate au un punct comun: ele iau ca referinţă gama diatonică

occidentală şi încearcă *a posteriori* să îi introducă blue notes-urile.

Atunci se folosesc toate argumentele pentru a justifica o modificare a gradului trei şi şapte (*mi* şi *si* în gama diatonică majoră de *do*). Încă din 1948, Sidney Finkelstein afirma, totuşi, că:

„(...) aceste deviaţii (blue notes-urile) nu sînt cauzate de o incapacitate de a cînta sau nu corect (...). Nici blues-ul nu mai este o simplă utilizare a gamei majore cu a treia şi a şaptea notă interpretate *blue* sau uşor bemolizate. Acestea nu sînt decît tentative de a explica un sistem muzical în funcţie de un altul, pentru a descrie în limbaj diatonic o muzică non-diatonică".

Jacques B. Hess, citîndu-l pe J. H. Kwabena Nketia, confirmă şi completează această ipoteză:

„În muzica africană există game cu şapte grade neechidistante care incorporează semitonuri, tonuri întregi şi intervale care sînt uşor inferioare unui ton inferior şi uşor superioare unui semiton, mai ales între gradul trei şi gradul patru şi între gradul şapte şi opt...".

Argumentele invocate permit concluzii provizorii, cel puţin în trei puncte:

a) Blue notes-urile provin din anumite scări armonice africane.
b) Sclavii au continuat să aplice aceste modificări în cîntecele de muncă.
c) Din întîlnirea cu gama diatonică majoră occidentală s-a născut încetul cu încetul o nouă scară de sunete numită gamă de blues sau mod de blues.

Această lungă dezvoltare nu s-ar justifica dacă jazzul nu s-ar fi raportat în mod constant, de-a lungul întregii sale istorii, la blues. De fiecare dată cînd muzica afro-americană părea că se pierde pe teritoriul varieteului,

trezirea bruscă trecea printr-o reîntoarcere la blues. Pe de altă parte, absenţa sa cvasitotală din repertoriile *cool** şi mai ales *Third Stream**, curentele cele mai „albe” din jazz, confirmă blues-ul într-un dublu rol de forţă vitală şi de garant de integritate. Motivele sînt multe şi pline de învăţăminte.

Blues şi jazz

Blues-ul repune în cauză o anumită istorie a jazzului care nu ţine cont de dimensiunea politică şi socială. A recunoaşte omniprezenţa blues-ului ca factor determinant al acestei istorii înseamnă a reaminti că jazzul nu poate fi redus la un fapt artistic, că este contaminat de o altă istorie mult mai puţin estetică: istoria poporului negru pe continent american, *Blues people*. În spatele jazzului există blues-ul, care:

„(...) grohăie, plînge, se lamentează, înjură; este, într-adevăr, „negrul ticălos” care îl cîntă şi despre care vorbeşte, acest „negru ticălos” care este versantul întunecat (periculos) al „negrului de spectacol”, al ministrel-ului, al negrului înălbit”. (Phillipe Carles şi Jean-Louis Comolli, *Free jazz/Black Power*).

Dar blues-ul intervine şi la alte niveluri. Mai întîi în formă, unde sistemul întrebare/răspuns nu va înceta să fie o componentă majoră în scriitura jazzistică. Apoi în sunet: instrumentele jazzului vor lua ca model vocea, cîntecul plin de fervoare al bluesman-ilor. Toate efectele *dirty** caracteristice acestui cîntec vor fi omniprezente în maniera de interpretare a muzicienilor de jazz: grohăit, plînsete, ţipete, gemete.

Cînd practica improvizaţiei colective (rudimentară, dar foarte reală) se va impune în orchestrele din New

Orleans, structura foarte simplă AAB a blues-ului va servi, bineînţeles, de tramă, împreună cu structura AABA a rags-urilor. Pentru a putea cînta împreună, muzicienii au nevoie de un cadru strict, uşor memorabil.

Cei mai strălucitori dintre ei rivalizează în îndrăzneală: din această aparentă simplitate se va naşte un limbaj armonic din ce în ce mai sofisticat, în care ambiguitatea armonică introdusă de blue notes se arată a fi de o inepuizabilă bogăţie.

Nu trebuie să tragem concluzia că blues-ul este indispensabil existenţei jazzului, că prezenţa sa îi devine esenţială. André Hodeir are dreptate cînd afirmă că blues-ul nu face parte din „caracterele specifice şi, în acelaşi timp, constante ale jazzului", că el nu poate fi, cum vom vedea mai departe, analizat la fel ca ritmul sau sunetul. Dar toţi marii creatori vor compune plecînd de la blues, în asemenea măsură încît jumătatea repertoriului de jazz este construită pe aceste douăsprezece măsuri. De la pionierul Jelly Roll Morton (*Jelly Roll Blues*) pînă la figurile free*-ului (Ornette Coleman, Archie Shepp), de la Count Basie şi Duke Ellington la Miles Davis, trecînd prin Charlie Parker, blues-ul rămîne „izvorul răcoritor şi plin de bogăţii al jazzului" (James Lincoln Collier). Să notăm, în sfîrşit, pentru a fi compleţi, că acest cuvînt, blues, este foarte des prezent în titlurile temelor de jazz, fără motiv evident. El pare a defini aici o piesă interpretată într-un tempo mai lent, dar, într-un mod mai general, el se referă la o definiţie mai extensivă a cuvîntului blues care exprimă atunci o emoţie deosebită, apropiată de tristeţe sau de *spleen*.

Dintre toate curentele muzicale care au marcat trei secole de prezenţă a negrilor pe teritoriul american, doar

blues-ul continuă, în afara oricărei nostalgii, să existe în paralel cu jazzul. Acesta va hrăni, la rîndul său, blues-ul inovaţiilor, care transformă muzica neagră plecînd de la New Orleans. Noua muzică nu se mulţumeşte doar să-şi inspire din spirituals sau din ragtime elementele esenţiale ale identităţii sale. Prin geniul deschizătorilor săi de drumuri, ea le transcende pînă la a deveni un fapt artistic major care va marca secolul său nu doar la nivel muzical.

DEFINIŢII

Necesitate

Asupra jazzului domneşte astăzi un anumit consens: el a încetat a mai dezlănţui pasiuni. Dar această frumoasă unanimitate nu s-a realizat decît cu preţul multor neînţelegeri. Confuzia s-a născut dintr-o nivelare a ierarhiilor, fondată ca pe o critică incapabilă de cele mai multe ori să înţeleagă complexitatea fenomenului. Gestaţia în sudul Statelor Unite la cumpăna dintre secole, naşterea în anii douăzeci a primelor forme de jazz (New Orleans-ul cu Louis Armstrong ca geniu fondator), epoca Swing, care se va termina la începutul anilor patruzeci; aceste prime decenii de existenţă pun mult mai puţine probleme decît perioada de după război, cînd revoluţia bop pune capăt epocii de aur a big-band*-urilor. Dacă tinereţea jazzului poate apărea de o seducătoare linearitate, vîrsta adultă este mai zbuciumată. Numeroase curente văd lumina zilei: *cool jazz* reacţionînd la furia *boopers**-ilor, înainte de a fi la rîndul său dat la o parte de *hard bop** şi de funky, ele însele dinamitate de mişcarea free. Fără a uita influenţa considerabilă, atît asupra muzicii cubaneze şi portoricane (*latin jazz*) sau braziliene (*bossa nova*), cît şi asupra varieteului, *rock'n'roll* sau *rhythm and blues*. Această contaminare nu se limitează la muzica „populară": Igor Stravinsky, Dimitri Şostakovici, Maurice Ravel sau Darius Milhand au fost şi ei seduşi, chiar dacă tentativele de a integra jazzul în

operele lor au fost cîteodată subiecte de polemică. Jazzul nu s-a mulţumit să-şi pună amprenta pe muzica secolului său. El s-a impus în domenii atît de diverse precum dansul, pictura, literatura, dar şi în publicitate sau îmbrăcăminte. Această proliferare nu s-a făcut fără o anumită confuzie, o pierdere de sens cauzată de un efect al modei: jazzul a devenit sinonim cu senzualitatea, cu mişcarea, cu tinereţea. Fără a nega că aici este vorba despre o posibilă victorie a jazzului, cel puţin de o dovadă de prosperitate, trebuie să găsim simţul perspectivelor, să rămînem cît mai aproape posibil de muzica marilor creatori şi să revendicăm dreptul de judecată, de gust personal, subiectivitate care va trebui să se sprijine pe alegeri estetice precise.

Scopul nu este acela de a căuta o foarte ipotetică puritate pentru o muzică „impură" în esenţa ei, ci de a defini clar obiectul nostru estetic de referinţă, de a găsi un echilibru între integrism şi laxism. Scăpînd, cum o să vedem în curînd, oricărei definiţii exhaustive, jazzul se pretează cu uşurinţă la excese.

Etimologie

Indecizia căreia trebuie mai întîi să-i facem faţă atinge originea cuvîntului jazz. În dicţionarul său intitulat *Talkin That Talk* şi subintitulat *Le langage du blues et du jazz*, Jean-Paul Levet rezumă diverse ipoteze:

- Origine africană: din mandigo *jasi* şi din wolof *jees*, „anormal", „excesiv", „exagerat"; din termenul *jas*, „fiinţă debordînd de viaţă".
- Origine franceză: *jaser*, foarte improbabil din motive de fonetică (în creolă se pronunţă *iase* şi nu *djase*).

- Tot origine franceză: „chasse", „chassé", termeni de dans desemnînd un pas alunecat de unde, în creolă, „chasse-beau", apoi „jazzbo" (1909).
- Origine engleză: *jass* (1517), termen pe care *Oxford English Dictionary* îl apropie de *chass* sau de *chase* (*a vîna, a urmări* şi, prin alunecare de sens, *a lupta*[4]).

Jacques B. Hess adaugă la aceste deja numeroase ipoteze pe cea avansată de vibrafonistul Lionel Hampton: „cuvîntul ar veni din jackass (*măgar, măgăriţă,* dar şi *idiot, imbecil,* de unde: *muzică de imbecil*) (...). Ea este de două ori seducătoare: fonetic, căci cuvîntul *jackass,* în vorbirea sudistă, se pronunţă cu un singur accent, suprimînd aproape pe „ch"; grafic, căci ea explică de ce primele apariţii tipărite ale cuvîntului nu au fost *jazz* ci *jass*".

Prima manifestare discografică a termenului datează din 1917, anul primei înregistrări de jazz, cu orchestra albă Original Dixieland* Jass Band. Trivialitatea semnificaţiei sale argotice originale nu lasă nici o umbră de îndoială: cuvîntul *jass,* apoi *jazz* este asociat actului sexual („a face dragoste" sau „a exista", „a produce plăcere"), organelor sexuale şi apoi, prin extensie, femeii. Există o identificare progresivă a muzicii cu locurile în care era cel mai des interpretată: magherniţele din cartierul Storyville din New Orleans. De abia din anii treizeci jazzul a devenit termenul generic sub care a fost înglobat ansamblul producţiilor muzicale care erau legate de tradiţia negro-americană.

---

[4] Referire la „luptele" pe care le dădeau orchestrele din New Orleans începînd cu sfîrşitul secolului trecut (*bucking contests** sau *cutting contests**).

Muzicienii care au fost la originea mişcării free din anii şaizeci au fost la originea mişcării *Black Music*, respingînd cu violenţă un termen a cărui conotaţie sexuală tindea să devalorizeze muzica lor. Aceste dispute se potolesc: jazzul regrupează astăzi toate realităţile muzicale afro-americane. Acest postulat acceptat, să încercăm acum să identificăm calităţile necesare întregii muzici de jazz.

Calităţi

Încă din 1926, André Schaeffner califică tratamentul particular al materiei sonore şi o percepţie inedită a timpului muzical, al singurelor elemente fundamentale prezenţei jazzului. Sociolog şi etnolog, elev al lui Marcel Mauss, Schaeffner afirmă deja importanţa ontologică a calităţilor africane ale muzicii negre, deşi nu a ascultat decît cîteva surogate: King Oliver, Louis Armstrong, Duke Ellington sau Fletcher Henderson erau încă necunoscuţi pe coastele Atlanticului. Lucrarea sa, *Le Jazz* (Paris, Jean Michel Place, 1988, prima ediţie 1926) ia pentru prima oară în serios muzica afro-americană (el utilizează această expresie în mai multe rînduri). După o meticuloasă muncă de cercetare asupra tradiţiilor africane, dublată de cîteva intuiţii geniale (cuvîntul nu este exagerat), el reuşeşte să sesizeze însăşi esenţa fenomenului.

Jazzul a devenit o muzică esenţialmente instrumentală, dar Schaeffner a demonstrat că lucrul cu sunetul este legat de tradiţia vocală afro-americană.

Expresivitatea excepţională a interpreţilor de jazz se naşte din această voinţă de a transpune pe instrument efectele vocilor cîntăreţilor de blues sau de gospel. De unde o multitudine de grohăituri (*growl**), glissando-uri,

inflexiuni susţinute, guiţat, vibrato-uri, sunete în afara registrului: toate aceste efecte calificate drept *dirty* au fost mai mult sau mai puţin utilizate, potrivit perioadelor şi curentelor. Acest „expresionism" marchează prezenţa unei fiinţe umane în spatele muzicianului, a corpului său, şi exprimă o dorinţă constantă de a face din jazz o muzică fizică, apropiată cîteodată de o stare de transă. Interpretul trebuie să-şi individualizeze execuţia: calitatea acestei personalizări va fi esenţialul operei sale.

Al doilea parametru, ritmic, este, încă şi astăzi, mult mai enigmatic. Este vorba de o punere în valoare specifică timpului muzical care se organizează în jurul swing-ului – din punct de vedere istoric, acest fenomen, de abia schiţat în jazzul primitiv, îşi găseşte plenitudinea odată cu Louis Armstrong. Fulguranta introducere la *West End Blues*, înregistrată în 28 iunie 1928 la Chicago, este prima urmă discografică a unui swing în întregime stăpînit: această concepţie deosebită a ritmului va deveni rapid pulsiunea vitală a jazzului.

Cuvîntul swing semnifică mai întîi legănare, a te legăna. Apariţia sa în universul jazzului ar data din 1907, cu compoziţia lui Jelly Roll Morton, *Georgia Swing*, dar nu devine element fondator decît la sfîrşitul anilor douăzeci. După aceea, tentativele s-au succedat, pentru a-i da o definiţie precisă, ştiinţifică. Degeaba. Swing-ul este mai întîi o senzaţie, un element subiectiv, o legănare particulară între tensiune-detentă, exasperare-relaxare, durere-plăcere, dorinţă-angoasă. Seducătoare enumerare care nu ne face să avansăm: toţi exegeţii se pun de acord pentru a face din absenţa swing-ului o barieră la non-jazz, dar ei recunosc în acelaşi timp că „nici o ureche nu va percepe swing-ul acolo unde o alta îl constată, în afara unei mulţimi de opere considerabile totuşi, unde se impune realitatea sa" (Jacques

Reda, „swing", în *Dictionnaire du jazz*). Aici este util să reamintim condiţiile favorabile (dar nu suficiente) prezenţei acestui swing. Lucien Malson, moştenitor al lui Schaeffner, enumeră patru dintre ele:

- adoptarea măsurii de patru timpi (cîteodată trei timpi, mai rar 5/4, 7/4, 12/8).
- „aşezarea" riguroasă a notelor măsurii (regulă transcedentată de către cei mai mari: Armstrong, Gillespie, Parker, Monk).
- utilizarea accentuărilor oportune, variabile potrivit stilurilor şi individualităţilor.
- divizarea particulară a timpului, gravitînd în jurul „ternarului", dar imposibil de notat într-o manieră satisfăcătoare.

Această imposibilitate este capitală pentru interpretare. Toţi muzicienii cunosc dificultăţile insurmontabile pentru a scrie jazzul. *Prasé*-ul este notat, cel mai adesea, în optimi sau în optime punctată şaisprezecime, dar este mult mai apropiat de triolet. Nici una dintre aceste formule nu este satisfăcătoare. Regăsim aici importanţa muzicianului, fără talentul căruia jazzul nu mai este decît propriul său simulacru: de felul de a interpreta aceste două note depinde acest swing „zămislit de o pulsaţie regulată, dar niciodată mecanică" (Jacques Reda), care poate fi născută, la fel de bine, dintr-o avalanşă (Parker, Coltrane), cît şi dintr-o economie de note (Monk, Basie).

Improvizaţie?

Cea mai mare parte a studiilor plasează un al treilea element pe acelaşi plan cu sunetul şi ritmul: improvizaţia. Clasarea muzicii afro-americane în sacoşa încăpătoare a muzicilor improvizate este la originea multor confuzii. A

consulta afişele celor mai mari festivaluri de jazz de astăzi înseamnă a te confrunta cu o multitudine de muzici al căror raport cu jazzul se rezumă la o parte mai mult sau mai puţin mare acordată improvizaţiei.

Noi vom susţine că, dacă improvizaţia este o caracteristică importantă a jazzului, ea nu poate revendica aici acelaşi statut ca invenţia sonoră şi swing-ul. A limita jazzul la o muzică improvizată, non-concertată înseamnă a uita cam repede că există o partitură: hazardul nu joacă un rol decît în structurile ritmice şi armonice bine stabilite. Umberto Eco susţinea, pe bună dreptate, în *Opera deschisă*, că „limbajul muzical este un sistem de probabilităţi în care improbabilitatea nu este introdusă decît foarte prudent". Libertatea muzicianului există, dar o libertate condiţionată, chiar dacă în jazz aceasta este cel mai puţin condiţionată.

„În practică şi fără recurgere sistematică la hazard, o improvizaţie se sprijină întotdeauna fie pe o temă preexistentă, pe modul variaţiei sau al parafrazei, fie pe un anumit număr de formule şi de clişee care exclud orice eventualitate a unei invenţii absolute a fiecărei clipe, notă după notă fără nici o structură de înlănţuire (...). Jazzul ilustrează bine (...) această cooperare strînsă între improvizat şi compus" (Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*).

Memoria joacă un rol capital: fiecare solo este presărat cu clişee perfect asimilate, cu fraze muzicale devenite arhetipuri ale cutărei sau cutărei suite armonice. Improvizaţia ia atunci două forme: parafraza în care muzicianul rămîne aproape de temă sau căutarea unei noi melodii construite pe acordurile originale. Vor mai fi adăugate experienţele marginale ale free jazzului, cînd cîţiva muzicieni au încercat improvizaţia totală, fără nici o canava armonică prealabilă.

Fără a ne reîntoarce la primele forme ale jazzului, unde partea de improvizaţie este foarte redusă, trebuie să recunoaştem că mulţi muzicieni (Armstrong este dintre aceia) nu ezită să reinterpreteze, notă după notă, un solo considerat reuşit. Improvizaţia colectivă, adesea atribuită stilului New Orleans, este un mit seducător. De fapt, nu există decît o înfrumuseţare a liniei melodice, fiecare dintre membrii săi putînd să împodobească în voie un repertoriu perfect integrat. Iluzia de instantaneitate vine mai mult din maniera de a interpreta nota (vibrato, inflexiune, sincopă), decît din natura armonică a acestei note.

Se poate, deci, susţine că nu ar exista jazz fără recurgerea la improvizaţie (în sensul comun). Această ipoteză este, de altfel, contrazisă de cîteva opere majore, în întregime scrise: *Concerto for Cootie* de Duke Ellington şi *Crepuscule with Nelly* de Thelonius Monk – aici, nici o notă care să nu fie pe partitură. Va fi nevoie de sunetul şi de ritmul muzicianului devenit interpret-creator pentru a termina compoziţia confirmînd, astfel, un jazz care scapă scriiturii şi portativului muzical.

Dar, dacă trebuie să construim un destin mitului improvizaţiei generalizate, nu se pune problema să negăm că există o creaţie imediată. Jazzul este o muzică de tradiţie orală, în care scriitura nu a jucat un rol decît foarte tîrziu: ea a devenit necesară în munca orchestratorilor, în momentul irupţiei marilor formaţii, în a doua jumătate a anilor douăzeci. Ca în toate culturile nescrise, partea de interpretare şi de improvizaţie este fundamentală.

Dacă nu este, în cazul de faţă, fondatoare, ea nu este mai puţin esenţială prin rolul pe care l-a jucat în toate momentele importante ale istoriei jazzului, de la faimosul

West End Blues al lui Louis Armstrong, pînă la rătăcirile free ale jazzului, de la tornada bop la valul funk.

Aceste precizări ne permit, în acelaşi timp, să distingem jazzul de celelalte muzici zise improvizate şi să îl demarcăm net de muzica savantă, în care interpretul ar fi mai degrabă un mediator între compozitor şi public. Dar ne-am înşela dacă am crede că partitura nu joacă decît un rol neglijabil în jazz: problema repertoriului merită pusă şi ea se va arăta crucială pentru această cercetare.

Repertoriul

Mulţi compozitori au încercat să înnobileze jazzul impunîndu-i anumite forme moştenite de la muzica europeană (fuga, concerto) sau contemporană (voinţa de a-i apropia limbajul serial sau dodecafonic). Dacă găsim urma acestor curente în toată istoria jazzului, aceste încercări devin importante în anii cincizeci, sub numele de *Third Stream*.

John Lewis participă atunci la crearea *Jazz and Classical Music Society*, în timp ce Günther Schuller devine teoreticianul major al unei utopii încă vivace. Această voinţă de ecumenism s-a tradus, mai întîi, printr-o instrumentaţie nouă (apariţia cornului, a oboiului, ba chiar a cvartetului de corzi) justificată printr-o scriitură experimentală mai apropiată de colaj decît himerica fuziune. Eşecul acestor experienţe, cu cîteva rare excepţii, seducătoare de altfel, nu face decît să confirme ataşamentul jazzului la o structură simplă şi constantă: temă şi variaţiuni.

Toţi marii creatori au realizat cele mai mari producţii compunînd „standards" provenite din grilele blues-ului

sau ale *anatolului**. Această aparentă simplitate nu este în contradicţie cu o grijă permanentă pentru o formă. Denis Levaillant afirmă în *L'improvisation musicale*. Essai sur la puissance du jeu* că, atunci cînd există improvizaţie, nu este vorba despre o non-scriitură, ci despre o „hiper-scriitură".

Pentru a ne convinge de aceasta ajunge să analizăm un chorus[1] de-al lui Charlie Parker, unde spontaneitatea şi invenţia sînt perfect compatibile cu distribuţia suverană a accentelor, perfecta utilizare a momentelor de linişte şi stăpînirea mişcării generale; geniul muzicianului constă în a alia o construcţie bazată pe o dezvoltare riguroasă şi o invenţie melodică, un simţ al „ţîşnirii", al exploziei. Compoziţia (în sensul clasic) de jazz nu a găsit întotdeauna o soluţie satisfăcătoare şi această din cauză că, poate, nici un compozitor nu a reuşit să traducă această dublă preocupare fără a o închega. După Bergson, a scrie muzică este un act contra naturii, pe care nu trebuie să-l îndeplineşti decît la comandă. Muzicianul de jazz este într-un „dincolo" de scriitură, într-o poziţie unică în care creaţia imediată face parte din operă, chiar dacă punctul de plecare al acestei creaţii este cîteodată foarte discutabil.

Ne gîndim imediat la neobositele teme care au traversat mai multe secole de istorie. Spirituals, blues sau cîntece folclorice sînt mărturii ale bogăţiei culturii negre americane. Muzicienii de jazz sînt ei înşişi la originea multor compoziţii devenite, la rîndul lor, *standards*. Dacă aceşti muzicieni au reuşit să sublimeze aceste piese încărcate de istorie, ei s-au arătat, adesea, mai puţin

[1] Improvizaţie pe structura metrică şi armonică a temei de plecare: „chorus" şi „solo" sînt utilizate în egală măsură.

inspiraţi în ceea ce constituia partea cea mai vizibilă a repertoriului lor: cîntecul american.

Melodiile populare şi cîntecele la modă au servit, încă de la început, ca pretext muzicienilor de jazz. Din fericire, marii muzicieni, în frunte cu Armstrong, au dat dovadă de o libertate şi de o inspiraţie creatoare remarcabile. Dacă expunerile temelor par să se supună fandoselii textelor din care se inspiră, soliştii opun apoi rezistenţă. Ei interpretează „contra" temei, dînd desfăşurării o anvergură care transcende sărăcia exordiului. Intenţia autorului iniţial trece, aici, în plan secund. Dimensiunea individuală a interpretării este fundamentală: muzica afro-americană este, înainte de toate, *interpretată de oameni*.

Interesul temelor-pretexte va deveni o problemă majoră a anilor treizeci. Dorinţa de a plăcea cu orice preţ a unui jazz devenit divertisment naţional va provoca o derivă către un „varieteu jazzat" în care se vor scufunda multe big-band-uri. Spectacularul va depăşi creaţia: este domnia show-ului, a melodiilor vioaie venite de pe Broadway şi a cinematografului. Autorii se numesc Irving Berlin, George Gershwin, Jerome Kern sau Cole Porter. Vocabularul este mărturia unei voinţe consensuale: standards*, pentru a desemna melodii passe-partout, *arrangeurs**, pentru orchestratorii a căror misiune era de a face comerciale aceste melodii, *middle jazz**, pentru stilurile fără asperităţi, care s-au succedat pînă la începutul anilor patruzeci. Phillipe Carles şi Jean-Louis Comolli vor judeca sever acest middle jazz pe care îl vor califica drept „muzică pentru middle class".

Boppers-ii, sătui de seducţia facilă a sclifoselilor din Tin Pan Alley şi a maşinilor de swing, aşa cum deveniseră marile formaţii, vor da o altă dimensiune

armonică, ritmică şi melodică jazzului, îmbogăţind considerabil materialul de plecare. Acorduri de trecere, dezvoltarea de suprastructuri de acorduri, discontinuitate a punctuaţiei, teme disonante cu numeroase recurgeri la efectele cromatismului: noua complexitate este semnul unei preocupări majore de coerenţă. Melodiile nu mai sînt simple pretexte, ci fac parte din creaţie. Această exigenţă repune în chestiune ideea că orice melodie poate deveni jazz dacă este interpretată de un muzician de talent: cînd intervenţia este prea supusă fadorii îşi pierde din interes şi devine ea însăşi previzibilă. Docilitatea muzicienilor de jazz seduşi de stilul dulceag al anilor treizeci va fi ocolită de marii creatori. Îndrăznelile lui Coleman Hawkins, Lester Young, Duke Ellington sau Roy Eldrige sînt premisele bop-ului şi tot într-o contestare îşi va găsi jazzul vitalitatea. Numeroasele tentative de a face din el o muzică simfonică, apropiată de modelele muzicii savante, vor provoca reacţii violente, pînă la excesele free-jazz-ului, estetică a distrugerii. Ultimii novatori au mers dincolo de parafrază şi ornamentaţie: Charlie Parker, Thelonius Monk sau John Coltrane au acţionat ca dinamitatori, făcînd, literalmente, temele să explodeze. Jazzul este o muzică ce nu se supune sau o face pentru puţin timp. Va exista întotdeauna un nucleu dur, irecuperabil, departe de seducţiile flatante care îl vor revendica ca pe o artă în mutaţie permanentă.

JAZZUL ÎN SECOLUL SĂU

„Negritudinea înseamnă frig, mişcare, viaţă, ceva ordonat şi neprevăzut, în acelaşi timp. Jazzul este prima manifestare a esteticii negre".

Leopold Sedar Senghor

Introducere

„Muzica afro-americană începe să apară ca una dintre referințele obligatorii în discursul despre artă", afirmă Lucien Malson în 1995. Era și timpul...! Dar Occidentul nu are încredere în această muzică ce pune cu violență în cauză canoanele estetice.

Prezența centrală a corpului și un erotism revendicat fără încetare nu puteau decît să neliniștească exegeții preocupați, înainte de toate, de elevarea sufletească. Neîncrezători în fața tentativelor de a face ca muzica lor să intre într-un clasicism liniștitor, muzicienii de jazz mai sînt și astăzi confruntați cu o dilemă: să accepte o recunoaștere universală, care face din jazz un eveniment estetic major (o *artă* de sine stătătoare) sau să-l revendice ca pe o muzică specific neagră (care l-ar asimila, mai degrabă, unui *folclor*). Acest antagonism va duce la un alt conflict, mult mai violent, cel al raportului dintre ideologie și estetică. Explozia free, la începutul anilor șaizeci, va fi punctul nodal al acestui conflict.

Dacă marii creatori de jazz au suscitat atît interes și pasiune, înseamnă că au inventat o muzică profund originală, în care artistul nu are ca scop să fie un simplu executant al unei opere preexistente. Dimpotrivă: muzicienii de jazz revendică o nesupunere la scriitură și o parte determinantă de subiectivitate, în care prezența corpului, un corp senzual și erotic, este fundamentală. Acest corp vizibil, în lucru, cu acea căutare permanentă de spontaneitate, este primul semn al modernității

jazzului. Dar, muzica afro-americană interoghează şi ea, în felul ei, alte calităţi ale artei contemporane: recurgere la fragmentaţie, la asimetrie şi la discontinuitate, pentru a atinge o percepţie unică a timpului şi a spaţiului.

În sfîrşit, evoluţia jazzului este strîns legată de condiţiile de viaţă ale artiştilor de culoare pe teritoriul american, de ancorarea sa în marile oraşe ca New York sau Chicago, dar şi de mijloacele tehnice noi, care i-au permis să se impună cu rapiditate în lumea occidentală. Vom construi, deci, o reflecţie care ar putea să se articuleze în jurul acestei afirmaţii a pictorului Pierre Soulage: „estetica neagră este chiar estetica secolului XX”.

ARTĂ SAU FOLCLOR?

Ambivalenţă/e

Prima parte a acestei cercetări a pus în lumină dubla identitate a jazzului: în acelaşi timp muzică africană, prin calităţile sale ritmice şi sonore, şi muzică europeană, prin structura şi evoluţia sa armonică. Originea africană leagă jazzul de o bogată tradiţie, în care muzica este o practică cotidiană şi colectivă. Muzica afro-americană va încerca să păstreze această convivialitate: dacă, la începutul secolului, se conturează personalitatea cîtorva instrumentişti, niciodată grupul nu este în serviciul unui muzician. *New-Orleans*-ul primitiv, primul stil de jazz ce stă să se nască, privilegiază cu hotărîre colectivul într-o polifonie spontană destinată dansului.

La începutul anilor douăzeci, talentul unui muzician ieşit din comun va afirma, încetul cu încetul, întîietatea solistului, va repune în chestiune fundamentele jazzului. Louis Armstrong şi, într-o mai mică măsură, Sidney Bechet anunţă ceea ce va fi în curînd muzica lor: un subtil şi fragil echilibru între lideri cu o incontestabilă carismă şi muzicieni care nu vor fi niciodată simpli executanţi. Începînd cu Armstrong, istoria jazzului se amestecă cu cea a oamenilor (Ellington, Basie, Parker, Coltrane), riscîndu-se, uneori, să se uite dimensiunea ei unitară. Perioadele de imobilism sînt cele în care o „stratificare" excesivă reduce rolul orchestrelor la un acompaniament servil (sfîrşitul anilor treizeci este, în acest sens, un

exemplu). În schimb, cînd această ierarhie sterilă lasă locul libertății, jazzul regăsește entuziasmul și fervoarea care marchează momentele de intensă creativitate. Această reîntoarcere la grup, care trece printr-o reînnoire a efectivelor mici, nu a împiedicat apariția lui Charlie Parker sau John Coltrane: este chiar probabil că a fost o condiție esențială a apariției lor.

Prima ambivalență a muzicii afro-americane o găsim în această necesitate de a-și trage forța din tradiția folclorică africană (colectivul) și să o transceandă printr-una fundamental occidentală (individualismul), care o înscrie în modernitate și va face din ea o artă.

Fuziune între practici antagoniste, jazzul trebuie să sintetizeze în același timp două temporalități opuse: un trecut african și un viitor american. El se mișcă între mitul paradisului pierdut și fascinația pentru societatea industrială modernă pe care a văzut-o născîndu-se. Sătui de a revendica fără încetare dreptul de a deveni cetățeni cu drepturi depline, ei privesc spre Africa și visează la reîntoarcerea acolo. Încă din 1847, această idee stă la baza fondării unui nou stat, vecin al Coastei de Fildeș, numit simbolic Liberian. Această tentativă de migrație masivă este un eșec, ca toate celelalte care îi vor urma. Cea mai bine organizată a fost cea a lui Marcus Garvey în anii douăzeci, care a creat în același scop propria companie de navigație („Black Star"). Fără a avea, însă, mai mult succes. Jazzul este oglinda acestor speranțe utopice. Mișcarea de balansier va fi aceeași pentru o muzică ce se va situa tot timpul în acest interspațiu inconfortabil și esențial. O fugă în trecut nu dă niciodată răspunsuri satisfăcătoare. Ea permite, doar, să suportăm acest inconfort:

„Primitivitatea (jazzului) nu este, deci, altceva decît contrapartida adusă civilizației mecanizate și aseptizate a

noii lumi, încă o supapă de siguranţă, o şansă de evadare, unica tentativă de a actualiza un vis imposibil". (Alain Gerber)

Mai mult decît o ambivalenţă, această poziţie a lui Ianus arată caracterul conflictual al jazzului. Secreţia unei civilizaţii obsedate de progres, acesta revendică, totuşi, cele două calităţi africane ale sale (sunet şi ritm) ca singurele necesare existenţei sale. Atunci, nu mai este un simplu semn al unei nostalgii inerente dezrădăcinării unui popor, dar devine simptom al conflictului permanent între dorinţa de integrare şi respingerea unei dureroase aculturalizări. Negrii au exprimat astfel o dublă necesitate, indispensabilă supravieţuirii lor: să rămînă oameni liberi şi să devină americani. Ei au reuşit turul de forţă de a impune lumii o muzică plecată de la aproape nimic, impură în esenţa ei, şi să facă din ea un simbol al modernităţii, afirmînd-o, în acelaşi timp, ca pe o critică în act a acestei modernităţi. În cartea sa, *Bruits*, subintitulată *Essai sur l'economie politique de la musique*, Jacques Attali susţine: „(muzica) dă de înţeles esenţialul contradicţiilor societăţilor dezvoltate: o căutare angoasată a diferenţei pierdute, într-o logică unde diferenţa este alungată".

Jazzul, cu dimensiunea sa de angoasă, asupra căreia vom reveni, este exemplul cel mai edificator al acestui lucru. Absenţa sa în *Bruits*, care pare, totuşi, că face referire fără încetare la acesta (dar într-o manieră subterană) este semnul unei anumite jene. Demonstraţia autorului se bazează pe ideea că „toată istoria muzicii tonale (...) se rezumă la o tentativă de a ne face să credem într-o reprezentare consensuală a lumii". Jazzul respinge această afirmaţie şi pune înainte o ambivalenţă deja evocată aici: asimilat sistemului tonal, îl repune în chestiune din interior graţie ambiguităţii blue-notes-

urilor. Tulbură apele şi perturbează o ierarhie devenită lege.

Ultima dintre aceste ambivalenţe, care însoţeşte muzica afro-americană de la primele camp-meeting-uri pînă la free jazz, este o permanentă meditaţie între profan şi sacru. Biserica joacă un rol considerabil în educaţia muzicală a negrilor americani. Rari sînt muzicienii care nu îi sînt direct legaţi, deseori prin familie (mama lui John Coltrane cînta la biserică), dar mai ales prin faptul de a fi fost locul unde au început primii paşi ai carierei lor muzicale (Mingus face parte din această categorie). Această formaţie marchează profund estetica jazzului cu o dimensiune religioasă şi spirituală care, luînd diverse forme, nu se va dezminţi niciodată. Bordelurile din New-Orleans şi bisericile protestante sînt locurile sale de naştere. Mai multe curente vor face direct referinţă la fervoarea şi la expresionismul muzicii de biserică, pentru a regăsi exaltarea *preaching*-ului. Va fi mai ales cazul anilor cincizeci, al stilului funky, numit şi soul, al lui Art Blakey şi Horace Silver, a căror interpretare va fi, într-o manieră foarte semnificativă, calificată drept *churchy*. Acest curent, care proslăveşte reîntoarcerea la blues şi la spirituals ca să se poată pune capăt cool jazzului, corespunde istoriceşte cu reînnoirea bisericii şi cu înteţirea luptei pentru drepturi civice. Contrar caricaturii şi ideilor preconcepute care fac din el o muzică de dezmăţ, ba chiar muzica diavolului, există o evidentă şi profundă înrudire între jazz şi muzica religioasă.

Acest constant du-te-vino între profan şi sacru, între integrare şi distincţie, într-un interspaţiu care pare să sfideze orice tentativă de clasificare, sfîrşeşte prin a afirma această natură conflictuală ca o identitate *sui generis*. Departe de vreun oarecare consens.

Întrebare

Jazzul nu respectă regulile stabilite: este ceea ce i-a permis să scape judecăţilor binare şi să refuze constrîngerile la care a fost supus de mai multe ori. Dar acesta este şi motivul principal al neîncrederii pe care a suscitat-o. Pune probleme, nelinişteşte o lume obişnuită cu o muzica ce *rezolvă*. O muzică unde, oricare ar fi întrebările puse, există un răspuns, oricare ar fi tensiunile create, ele dispar odată cu *armonia*: „(...) marii compozitori împletesc adesea acordurile disonanţei ca să excite şi să neliniştească auditoriul care, anxios din cauza deznodămîntului, simte o mare bucurie cînd totul reintră în normal".

Muzica occidentală linişteşte răspunzînd la întrebările pe care le pune. Pentru a-şi păstra libertatea (şi să rămînă o enigmă), jazzul a trebuit să păstreze o aparenţă de arhaism, al cărui cel mai vizibil simptom rămîne „încăpăţînarea sa formală". În secolul zdruncinării formei, în momentul în care Stravinsky şi Schoenberg revoluţionează muzica occidentală, jazzul nu poate decît să suscite o curiozitate distrată. Trebuia, deci, să fie „emancipat", să fie făcut să iasă din anacronicul „temă şi variaţiuni". Pentru a avea dreptul de a genera „opere muzicale", cu partea de organizare şi de determinare pe care aceasta o presupune, muzica afro-americană trebuia să accepte ordinea, să se supună *compoziţiei*. Să propună răspunsuri pentru ca *totul să reintre în ordine*.

Duke Ellington este la originea primelor tentative serioase, cînd a recurs la „aria da capo" (Concerto for Cootie, 1940), apoi la „concerto grosso" (Jam a Ditty, 1946). A fost urmat de John Lewis, care şi-a încercat măiestria în coral şi în fugă, şi participă la crearea, la

mijlocul anilor cincizeci, a bine numitei *Jazz and Classical Music Society*. Aceste experienţe sînt teoretizate de către cornistul, compozitorul, şeful de orchestră şi muzicologul Günther Schuller, membru foarte influent al Third Stream. Dar jazzul se simte strîmtorat în aceste forme nobile şi moarte unde se încearcă a fi închis. Reacţiile violente şi noile interogaţii sînt pe măsura neliniştilor vremii: este sălbăticia bebop-ului la începutul anilor patruzeci şi este, douăzeci de ani mai tîrziu, cataclismul free-ului.

Jazzul pune întrebări muzicii, evoluînd constant în limitele unui sistem din care face parte. Pune întrebări şi lumii în care trăieşte. Dacă este asociat în întregime istoriei secolului al XX-lea, aceasta pentru că nu este un spectator, chiar şi unul angajat: el revendică dreptul de a fi actor. Istorie politică, sociologică sau economică, jazzul interoghează o societate bolnavă, el este semnul prodromic al crizelor. Refuzînd, prin însăşi *esenţa* sa, să stea într-un dincolo de lume, el scapă criteriilor estetice occidentale. Punînd întrebări fără încetare, el a sfîrşit prin a nelinişti.

Ameninţare

Prima reacţie a fost de a reduce jazzul la folclorul din New Orleans, din care provine efectiv. Arhaismul aparent al formei, deja evocat, la care s-au adăugat pulsaţia imuabilă şi tonalitatea, ca simptome ale unei inerţii liniştitoare, au fost argumentele folosite pentru a închide jazzul în muzeul tradiţiilor populare. Această tentativă de izolare pare foarte neîndemînatică, atît este de evidentă parţialitatea raţionamentului. A repune în chestiune fixitatea formei înseamnă a uita că nu poate

exista compoziţie instantanee decît plecînd de la o structură simplă. A evoca regularitatea ritmică înseamnă a nega specificitatea swing-ului şi o necunoaştere a bogăţiei tradiţiilor africane în acest domeniu (muzicienii de jazz au practicat mult poliritmia începînd cu bebop-ul). Cît despre clasificarea jazzului în muzica „disperat tonală", tocmai am vorbit despre acest lucru.

Dacă *izolarea* muzicii afro-americane s-a dovedit repede a fi imposibilă, exegeţii au avut altă idee, mult mai insidioasă: pentru a-l *anexa* mai bine, au decretat că jazzul este o artă asimilabilă artelor occidentale, pentru a-l *recupera*, i-au aplicat criterii estetice care nu sînt ale sale. O dovedeşte acest pasaj din *Histoire generale du jazz, strette, hot, swing*, scris de André Coeuroy:

„Jazzul apare de acum înainte ca un concerto instrumental. Concerto este prin intrările abrupte de *tutti*, prin frazele ornate la infinit şi prin multiplicitatea cadenţelor, graţie cărora fiecare solist îşi scoate în evidenţă virtuozitatea şi darul său de improvizaţie sau de variaţie, (...) prin existenţa nouă a unui bas continuu, metric şi armonic (...). Ne mirăm adesea că Armstrong, teribil de animal cînd îşi foloseşte vocea, devine la trompetă un virtuoz unde domină gustul: niciodată în perioada sa de glorie nu a existat un efect înfundat, un timbru fals, ci un cîntec pur şi sobru".

Inutil să mai insistăm, atît de grotesc rezumă aceasta o voinţă de a „înnobila" jazzul, impunîndu-i un limbaj clasic. Concluzia acestui capitol, intitulat „Blanc et noir", este o adevărată profesiune de credinţă:

„Cei care detestă arta neagră pot, deci, să nu deteste jazzul. Aparţine şi albilor, şi negrilor. Dacă negrii l-au folosit mai bine la început, este rîndul albilor să-şi ia revanşa. Acest lucru este pe cale să se întîmple".

Aceste citate ne-ar face să surîdem, dacă nu ar conţine toate argumentele utilizate de o critică din fericire mult mai subtilă cîteodată. Dar sinceritatea discursului luminează intenţii transparente: să se facă intrarea jazzului în panteonul muzicii clasice europene, debarasîndu-l de componentele sale africane. Pentru aceasta a fost de ajuns să fie purificat de efectele sale dirty, primele manifestări ale unui tratament particular al sunetului, şi să reducă ritmul la *walking bass*[1] (devenit *bas continuu*!). Partida a fost jucată. Într-o manieră încă şi mai semnificativă, două cuvinte grele de sens vin să „proptească" discursul nostru: *gust* şi *pur*. De la Platon încoace, Occidentul a continuat să propună viziuni idealiste despre estetică, unde arta nu se adresează decît spiritului, unde chintesenţa operei este o căutare a absolutului, a graţiei sau a sublimului, într-o altă lume decît în cea sensibilă. Jazzul nu poate decît să fie străin de această căutare a purităţii, el, care este impur în esenţa sa, străin unei arte care ascunde corpul şi reneagă materia din care a apărut, el care nu poate separa muzica de oamenii care o fac. Estetica, o ştiinţă a frumosului (Platon) sau ca studiu al judecăţilor gustului (Kant): jazzul repune în cauză o întreagă tradiţie de gîndire care a făcut prea mult timp greşeala de a se interesa doar de arta occidentală derivînd din elenism. O muzică atît de ireductibilă care invadează lumea „civilizată" pune probleme. În faţa ameninţării, criticii prezumează că au găsit în sfîrşit o ripostă imparabilă: să dea jazzului un statut particular, pe care Alain Gerber îl admite sub

[1] Procedeu impus de contrabasiştii din anii treizeci (mai ales Walter Page), constînd în a interpreta o notă pe timp. Efectul de „mers" este dat de mişcarea sinuoasă a liniei basului.

formula de „estetica NU-ului"[2]. A decreta că muzica afro-americană este în mod definitiv contra înseamnă a vrea să o închizi în acest statut. O ultimă tentativă de anexare, ea sancţionează refuzul orb de a accepta, în sfîrşit, evidenţa: jazzul este diferit. El este altundeva.

Legitimitate

Această polemică recurentă asupra artei şi folclorului nu este, de fapt, decît o problemă de legitimitate: cum se poate admite ca universală o muzică atît de diferită? Cum se poate accepta că, născută din sclavie şi segregaţie, o muzică ce s-a afirmat în afara instituţiilor poate să devină o referinţă culturală majoră? Jazzul nu a acceptat dogme stabilite. Nu din motive de independenţă sau de spirit contestatar refuză compromisurile, ci pentru a rămîne el însuşi, pentru că aceasta este natura sa. Legitimitatea şi-o găseşte în acest altundeva, unde viziunea asupra esteticii este alta:

„(...) estetica negro-africană, mai mult presimţită, decît respectată în influenţele sale asupra muzicii europene, dă naştere unei noi vigori expresive a stilizării împinse foarte departe; în acelaşi timp, din atracţie pentru simbolism şi din dorinţa de a reprezenta mult mai puţin aspectul sensibil al lucrurilor şi al fiinţelor ca vehicule ale formelor spirituale". (Etienne Souriau)

---

[2] „Jazzul, estetica rupturii, ne invită să acceptăm o estetică a NU-ului, în sensul în care Bachelard vorbea despre filosofia *lui NU*: nu este vorba de a nega nici adevărul vechi în profitul noii ordini, nici de creaţia prezentă în favoarea regulii secundare, ci a le face să coexiste şi pe unele, şi pe altele în sînul unui ansamblu mai larg" (Alain Gerber, „*Le jazz et la pensée de notre temps*", *Les Cahiers du jazz*, nr. 12).

Succintă definiţie care, în afara faptului de a confirma cîteva intuiţii, pare a enumera calităţile jazzului: *expresie* şi stilizare, *atracţie către simbolism*, oameni ca *vehicule ale forţelor spirituale*. Dar, înainte de a ne pune întrebări despre aceste specificităţi estetice, este util, pentru a încheia acest capitol, să comentăm această afirmaţie a lui Lucien Malson: „forţa jazzului vine cu siguranţă din faptul că el nu este un folclor" – ca să legitimăm, la rîndul nostru, reflecţia ce va să vină.

Jazzul nu a avut de combătut cultura oficială... el a asediat lumea din exterior. Cînd s-a simţit ameninţat de către ortodoxie, a ştiut să reacţioneze prin el însuşi. Conformismul zdruncinat de Coleman Hawkins, Roy Elridge sau Art Tatum, a dus la naşterea *bebop*-ului. Inerţia anilor cincizeci a declanşat furtuna free-ului. Perioadelor de stagnare le-au succedat evoluţii însoţite de bruşte întoarceri care încercau să liniştească, negînd jazzului dreptul de a-şi urma drumul. Crizele înspăimîntă. Prima miscare *revival*[3] a precedat cu cîţiva ani bebop-ul. Dar era prea tîrziu. Jazzul a devenit conştient de el însuşi, de istoria sa. Cu Duke Ellington, el a încetat de a fi doar un fapt trăit, devenind un mod de gîndire:

„Arta lui Duke Ellington se impune ca expresie originală, accesibilă publicului celui mai divers, a unei negritudini asumate şi depăşite în acelaşi timp. El

---

[3] Termen utilizat pentru a desemna diferitele stiluri de jazz New Orleans interpretate după 1940. Este vorba, de fapt, de tentative de a reînvia primul stil de jazz, sub diverse pretexte, mergînd de la nostalgie la căutarea „purităţii" originare. Ultima ca dată s-a dezvoltat în anii nouăzeci, în jurul personalităţii foarte contestate a trompetistului american Wynton Marsalis.

predică o posibilitate de comunicare universală". (Frank Tenot)

După *omul* Ellington, bebop-ul, care este atunci continuitate, şi nu ruptură, este *genul* care înscrie definitiv jazzul ca reflecţie şi îi dă dreptul de a deveni obiect estetic.

Această nouă diferenţă (cu care se mîndreşte, dar în care nu are încredere), dar şi capacitatea sa de a evolua fără încetare păstrîndu-şi calităţile specifice fac din jazz altceva decît un folclor. Să spunem o artă. O artă afro-americană.

SPECIFICITATE

Nesupunere

Odată acceptat acest postulat (jazzul este o artă) trebuie să ne punem de acord cu singularitatea sa. Prin chiar natura sa, jazzul scapă scriiturii. Dacă nu s-ar fi născut în secolul reproductibilităţii tehnice, istoria sa, legată de înregistrare, ar putea să fie pusă la îndoială cu uşurinţă. O dovedesc dificultăţile întîlnite de către cercetători. Problema nu o constituie lipsa urmelor (numeroase melodii au putut fi regăsite), ci ineficacitatea lor.

Jazzul începe acolo unde se opreşte scrisul. Nimic nu permite, la o simplă privire a partiturii, să se anticipeze interpretarea ce va urma. Indicaţiile sînt reduse la minimum: tema (sau ceea ce îi ţine locul) şi cîteva acorduri care servesc drept tramă armonică. Libertatea de apropiere a muzicianului este totală. Tot aşa, este zadarnic să încerci să transcrii pe hîrtie performanţa sa şi nici abundenţa de nuanţe nu va face nimic. Muzica este inconvertibilă în semne. Ea este în altă parte, în *hic et nunc*-ul jocului. André Hodeir vede în această nesupunere la scris o „reacţie contra a zece secole de organizare muzicală şi de opere determinate", dar importanţa tradiţiei orale în ceea ce a fost creuzetul jazzului şi propriile sale calităţi, care fac din el un cuvînt mai degrabă decît un discurs, incită la neîncredere faţă de cuvîntul *reacţie*. Regăsim aici o poziţionare echivocă a muzicii afro-americane în raport cu arta occidentală. Nu

avem în acest caz o voinţă sălbatică de recuperare (nu-l putem bănui pe André Hodeir de aşa ceva), ci, mai degrabă, o dificultate generată de această nesupunere la partitură: *a scrie despre jazz* a fost multă vreme o sarcină la fel de imposibilă ca *a scrie jazzul*.

Cînd cinematograful suscită chiar de la începutul secolului un număr considerabil de reflecţii, jazzul pare să scape total de acest lucru. Doar remarcabila lucrare a lui André Schaeffner, publicată în 1926, face excepţie. Trebuia să aşteptăm anul 1932 şi crearea primelor Hot Clubs, urmată în 1935 de primul număr al revistei *Jazz Hot*, pentru ca muzica afro-americană să fie luată drept altceva decît un amabil divertisment. De abia în 1954, cu *Hommes et problemes du jazz*, André Hodeir îi dă un loc de cinste în gîndirea contemporană. Problemele difuzării sînt, în parte, responsabile de această întîrziere, dar nu există nici o îndoială că exegeţii, obişnuiţi cu atotputernicia partiturii ca obiect de studiu, s-au găsit nepregătiţi cînd singura soluţie a fost să „ciulească urechile" la necunoscut. Imposibil de aplicat fără risc regulile de analiză a muzicii clasice occidentale. Cînd aceasta încearcă să definească un *timbru* ideal, jazzul permite (şi chiar are nevoie de) o personalizare a sunetului. Cînd una determină riguros *înălţimea* notei, cealaltă se lasă adesea la aprecierea interpretului... care merge pînă la a interpreta în mod deliberat *fals* (după criteriile clasice). În prima, *ritmul* decurge implicit din linia melodică, în timp ce în a doua secţia ritmică defineşte o bază pe care „surfează" liber melodia. Enumerarea ar putea continua, dar aceste cîteva elemente de primă importanţă ajung ca să demonstreze autonomia jazzului. O muzică în care noţiunea de *vag* joacă un rol fundamental. Codurile de lectură devenind inoperante,

glosatorii au redus jazzul la emoţiile pe care le procură, la o senzaţie *hot* înlocuită în anii treizeci de *swing*[1].

Scăpînd scriiturii, jazzul a scăpat şi analizei, consecinţa fiind o necunoaştere şi o lipsă de discernămînt de care nu sînt scutiţi nici astăzi decît puţini specialişti. În ciuda recunoaşterii, al cărei obiect a fost după anii cincizeci, muzica afro-americană este încă supusă la încercări. A trebuit, pentru a fi tolerată, ca Occidentul să-şi schimbe regulile artei, dar şi să facă să evolueze conceptul de *cultură*. Pînă la cumpăna dintre secole, „cultura se confundă cu uşurinţă cu activitatea creatoare şi critică a elitei intelectuale, filtrată şi controlată de către clasa dominantă". (Camille Laurent)

Graţie progreselor considerabile ale antropologiei, înlocuite de noile mijloace de comunicaţie, pluralitatea culturilor a impus lumii aceste tărîmuri necunoscute, de unde arta occidentală şi-a extras forţe noi. După cel de-al doilea război mondial, în faţa succesului considerabil al unei muzici devenite simbol de vitalitate şi de tinereţe, dar şi model de creaţie, Occidentul conştientizează geniul oamenilor de jazz. Dar a consimţi să li se facă puţin loc nu înseamnă a le recunoaşte influenţa asupra esteticii secolului al XX-lea. Această recunoaştere activă nu a fost decît parţială: dificil de acceptat o muzică în care indeterminarea joacă un asemenea rol, o muzică ce a impus o idee care repune în chestiune mai multe secole de istorie a artei: *dezordinea este creatoare*.

---

[1] Swing-ul a avut mai multe semnificaţii: mai întîi este, aşa cum am dezvoltat pe larg aici, o caracteristică esenţială şi indefinibilă a pulsaţiei. Dar este şi perioada Swing între 1935-1945, deceniu care a văzut apogeul marilor orchestre. În acel moment, expresia „swinghează" a înlocuit-o pe „încălzeşte", fără a avea, însă, un sens mai precis.

Performanţă (despre *L'œuvre d'art*[2] de Gérard Genette[3])

Jazzul, cînd este interpretat de către muzicieni de talia unui Charlie Parker, dă impresia de a fi constant într-un echilibru precar, unde „minimum de ordine (pare) compatibil cu maximum de dezordine"[4]. A judeca entropia jazzului în diferitele momente ale istoriei lui conduce la această concluzie fără apel: momentele de creaţie şi de evoluţie sînt cele în care muzicienii au ştiut cel mai bine să privilegieze libertatea, fără să cedeze în faţa dezordinii.

Dacă unii au mers prea departe, pînă la incoerenţă (cîteva experienţe free, mai ales), alţii au extins limitele exploatării lumii muzicale. Cazul lui John Coltrane (1926-1967) este edificator. Artist de o rară inteligenţă, exigenţa sa şi reflecţia sa asupra jazzului l-au condus la limita rupturii. Deşi a fost acuzat că a plonjat în haos, opera sa este recunoscută astăzi ca fiind exemplară. Exista întotdeauna la Coltrane, la fel ca la toţi marii muzicieni de jazz, o organizare conştientă, bază a oricărei creaţii artistice. Dar, această parte de organizare este foarte dificil de însuşit cînd este vorba despre o artă de *performanţă*, cu intervenţia hazardului pe care aceasta îl presupune. Scopul estetic al muzicianului de jazz este, cel puţin în parte, *de a organiza acest hazard*.

---

[2] Gérard Genette şi Lucien Malson sînt din abundenţă citaţi aici. Cel de-al doilea a dus gîndirea despre jazz la un nivel rar atins, primul i-a dat, în sfîrşit, locul meritat în reflecţia despre artă. Această parte a lucrării este, în acelaşi timp, o „recunoaştere a datoriei" şi un comentariu (umil) al unei lucrări esenţiale.

[3] Gérard Genette, *L'œuvre d'art: Immanence et transcendance*.

[4] Umberto Eco, *Opera deschisă*.

Gérard Genette defineşte astfel artele de performanţă, cărora le este, foarte just, asimilat jazzul: „orice activitate umană a cărei percepţie este în ea însăşi susceptibilă de a produce şi de a organiza (între altele) un efect estetic imediat". Acestea au în comun mai mulţi factori, primul dintre ei fiind importanţa colectivului în procesul de producţie. Jazzul face figură exemplară, atît de preponderent devine acest colectiv în creaţia propriu-zisă. Aici nu există regizor, şi, rar, dirijor. Dacă riscurile unui comerţ fondat pe vedetariat au necesitat o aparentă ierarhie între muzicieni, ajunge să vezi interpretînd o orchestră bop, pentru a te convinge că acest lucru nu are importanţă. O altă similitudine între aceste arte ale spectacolului: importanţa unui public a cărui prezenţă poate avea o influenţă remarcabilă asupra performanţei[5]. Am subliniat deja frecventele manifestări ale auditoriului în cazul jazzului, care apar în final ca un model al acestor arte de performanţă. Dar această taxonomie nu este totalmente satisfăcătoare.

„Originalitatea artei contemporane consistă în a pune un nou sistem lingvistic care găseşte în el însuşi propriile sale legi. El oscilează de acum încolo continuu între refuzul şi conservarea sistemului lingvistic tradiţional: adoptarea unui sistem în întregime nou ar duce la pierderea întregii comunicări". (Gérard Genette)

Fie că este în pictură abstractă, muzica serială, noul roman sau cinematograful „modern" de la începutul anilor şaizeci, este posibil, *a posteriori*, să evaluăm partea

[5] Această prezenţă nu este necesară pentru înregistrările cu scopuri (discuri, filme, emisiuni de televiziune sau de radio...), dar toate aceste arte sînt, *prin definiţie*, destinate execuţiei în public.

de *conservare* (deci de a aprecia noua construcţie) în lumina „clasicismului", ba chiar studiind partitura, scenariul. Dacă este vorba despre performanţă (deci de execuţia unei opere muzicale sau teatrale), „există căutarea unui exemplar, real sau conjunctural, cel mai conform cu putinţă cu ceea ce se crede că ar fi fost *intenţia* autorului" (Gérard Genette). Aceste afirmaţii sînt radicalizate de către Rene Leibowitz:

„(...) compozitorul creează o operă şi această operă posedă adevărul său. Interpretarea nu are decît o singură datorie: să încerce să descopere acest adevăr şi să-l facă să fie descoperit şi de către celălalt"[6].

Dar jazzul pune problema la două niveluri (care, pînă la urmă, se confundă), cel al *conformităţii* şi cel al *intenţiei*. Pentru Lucien Malson, chiar şi în cazul unde există o compoziţie prealabilă (în sensul clasic al termenului), „postura mentală (a jazzman-ului) nu tinde niciodată la o conformitate". Altfel spus, este imposibil să te referi fără riscuri la intenţia de a citi performanţa muzicianului: acesta trebuie să scoată maximum de propoziţii dintr-un minimum de indicaţii (tonalitate, bază armonică, metrică). Aceste „didascalii", necesare colectivului, confirmă că nu există improvizaţie totală (am vorbit deja despre acest lucru), dar că ele nu sînt incompatibile cu instantaneitatea creaţiei. Ceea ce îl face pe Gérard Genette să spună că „improvizaţia nu este o stare mai pură a artelor de performanţă, ci, dimpotrivă, o stare mai complexă, unde se amestecă, într-o manieră adesea inextricabilă în practică, două opere teoretic distincte: un text (poetic, muzical sau altul) susceptibil de notaţie după aceea şi de o multiplicare nedefinită (...) şi o

[6] Rene Leibowitz, *Le Compositeur et son double*, p. 33.

acţiune fizică ale cărei caracteristici materiale nu pot să fie integral notate, dar pot, în schimb, să fie imitate, ba chiar contrafăcute".

Autorul ia apoi un exemplu pentru un chorus al lui Charlie Parker. Dar demonstraţia se împotmoleşte într-un punct: în jazz nu întîlneşti decît rareori *două opere teoretic distincte.*

Este foarte dificil să dai numele operelor (pre)textelor de care se servesc muzicienii fără a se crea o confuzie regretabilă între o melodie armonizată a lui Cole Porter şi creaţia parkeriană (singura în acest caz pe care o vom numi *jazz*). Obiecţia este mare: jazzul este singura artă care nu există *decît în timpul performanţei şi numai atunci.* O piesă de teatru scrisă este *deja* teatru, o coregrafie este deja *dans,* o partitură este deja *muzică.* Aceste arte ale spectacolului (la care mai putem adăuga cabaretul, circul, poezia...) au, deci, în comun această dublă manifestare: prima, ceea ce Gérard Genette numeşte *denotaţie* şi pe care el o defineşte prin *lista proprietăţilor constitutive ale obiectului ideal,* a doua fiind *performanţa* propriu-zisă. Plecînd de la această listă, partea de repetiţie, seară după seară, poate fi uşor evaluată. Această anticipare este imposibilă în jazz, unde există o indiscutabilă unicitate a performanţei, dar, mai ales, o totală *imprevizibilitate.* Singura iterare posibilă este înregistrarea. Orice tentativă de transcriere după această performanţă este sortită eşecului: ea va trebui să se limiteze la melodie şi la armonie. Contrar muzicii clasice, în care execuţia nu face parte din operă (timbrul instrumentului, atacarea notelor...), aici *opera nu există,* în afara execuţiei. Pe afişele de concert, nici un program, în sensul comun al termenului. Acesta variază foarte des, potrivit dispoziţiei artiştilor şi importanţa lui este

relativă: contează maniera de interpretare, şi nu ceea ce va fi interpretat.

Aceste rezerve nu au drept consecinţă negarea apartenenţei jazzului la artele de performanţă sau ale spectacolului. Dimpotrivă, el pare a fi cel mai apropiat de o definiţie ideală a cuvîntului *performanţă,* unde *hic et nunc* joacă un rol nu numai determinant, ci şi ontologic. Această specificitate a contribuit mult la lipsa de discernămînt critic a cărei victimă a fost (este încă?) jazzul. Invocînd că „operele de artă nu pot să fie fructul hazardului", muzicologii s-au arătat neîncrezători faţă de un divertisment şi le era uşor să invoce partea de coincidenţă fericită pentru a atenua o incapacitate de judecată. Singurul mijloc de a deghiza ignoranţa lor a fost să îşi justifice alegerea prin „în cel mai rău caz", cel al intuiţiei: aceasta cădea bine în faţa unei arte în care improvizaţia este esenţială, în faţa unei muzici care este înainte de toate *act*.

Subiectivitate

Jazzul este o muzică fizică în care omul nu angajează doar talentul său de artist, ci întreaga sa fiinţă. Această angajare a corpului, deja prezentă atît în spirituals, cît şi în blues, este în relaţia pe care el o întreţine cu instrumentul său şi cu ceilalţi muzicieni, în exuberanţa interpretării sau în dans, care a fost mult timp principala vocaţie a jazzului. Acesta este însoţit de-a lungul întregii sale istorii de *tap dance,* a cărui evoluţie urmează pas cu pas – expresie care apare aici în tot înţelesul ei – complexitatea ritmică a muzicii afro-americane. Dacă Fred Astaire a popularizat acest dans al jazzului, el nu a uitat niciodată să-i omagieze pe adevăraţii creatori ai acestui stil: Bill Robinson, *Nicholas*

Brothers sau John W. Bubbles, al căror rol s-a redus la a interpreta atracţiile unei a şaptea arte care nu avea încredere în talentele de culoare.

Dar subiectivitatea despre care este vorba aici trebuie descoperită în însăşi esenţa jazzului. „Occidentul nu avea încredere în corp şi în sexualitate. Muzica europeană era foarte meditativă. Jazzul reintroduce ritmul extatic. Rădăcinile sale sînt în Africa, în civilizaţia lui Eros. El restituie transa într-o măsură care nu putea fi nici prevăzută, nici sperată. În momentul în care lipsea cel mai mult, am fost serviţi din belşug cu ea" (Lucien Malson). Este greu de ascultat o înregistrare de jazz fără să nu îţi imaginezi corpul muzicianului, fără să nu îţi reprezinţi exuberanţa sa ritmică. „Un negru în mişcare este tot artă neagră", afirmă comentariul filmului *Les statues meurent aussi* (Alain Resnais, Chris Marker, 1950-1953). Jazzul perpetuează o definiţie a artei ca acord între om şi lumea în care el trăieşte. Această indisociabilitate a muzicii şi a fiinţei umane se stabileşte în jurul unei legături unice om/instrument, unde expresia „a face corp" apare aici în tot înţelesul ei.

Acest instrument este cu totul altceva decît o simplă legătură între interpret şi operă. Contrar muzicii clasice, unde idealitatea sunetului nu este decît o etapă către desăvîrşirea muzicii, jazzman-ul trebuie să îşi personalizeze propria sonoritate. Această deosebire necesară dintre un individ şi un altul nu are decît să creeze interdicţii şi bună-cuviinţă: totul este permis şi posibilităţile cel mai puţin ortodoxe ale instrumentului sînt exploatate cu desfătare[1]. Contrabasul devine

[1] Celebra metodă clasică de saxofon (încă în vigoare astăzi), pusă la punct de Marcel Mulle, ar fi o reacţie contra „devierilor"

percuţie, surdinele cele mai ciudate sînt puse la încercare (de la pălărie, pahare pînă la foarte sofisticata surdină Harmon). Sînt explorate toate posibilităţile de amplificare, fără a mai pune la socoteală diversele obiecte care, de la primii paşi ai New Orleans-ului, vin să îmbogăţească paleta sonoră a muzicienilor care inventează propria lor manieră de interpretare, în afara preceptelor uniformizate. Interpretarea improbabilă a lui Thelonius Monk, trompeta curbată şi obrajii umflaţi ai lui Dizzy Gillespie, bruitajele exacerbate ale ireductibililor free-ului: sîntem foarte departe de academism. Tehnica nu încearcă să se ascundă în spatele facilului: ea este pusă în faţă de către muzicieni care nu au negat niciodată un gust foarte elocvent pentru bravură.

Turniruri nemiloase, numite *cutting contests*, erau foarte renumite la New Orleans. Această tradiţie a înfruntării a rămas foarte vivace şi tempo-ul ridicat al boppers-ilor avea drept scop, între altele, să-şi etaleze virtuozitatea. Dar această virtuozitate nu a fost în serviciul băieţilor bine crescuţi. Dimpotrivă, rugozitatea jocului, originalitatea sa, *umanitatea sa* fac diferenţa. Instrumentul care determină phrase-ul, element esenţial al personalităţii muzicale, devine o prelungire a corpului. Faptul că trompeta şi saxofonul au devenit embleme ale muzicii afro-americane provine, incontestabil, din contactul fizic între gură şi obiect. Acest *suflu* multiplică posibilităţile expresioniste şi, mai ales, puterea ţipătului; jazzul, reconciliind vocea şi instrumentul, devine limbajul negrilor, la fel de personal ca limbajul vorbit.

---

muzicienilor de jazz. „Această sonoritate, această tehnică s-au făurit împotriva, direct împotriva celor ale muzicienilor de jazz". (Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*, p. 191).

Prin maniera sa de a decupa ritmic fraza, de a lucra intonaţia unei melodii care va deveni incantaţie exasperată la Parker şi Coltrane, de a puncta debitul notelor prin grohăit sau urlete, muzicianul de jazz spune o poveste: pe a sa. Şi prin ea, pe cea a poporului său. Această nouă importanţă dată *spunerii* este o ruptură în plus de arta occidentală.

„Iată, deci, o muzică ce repune în cauză divizarea făcută de către occidentali între muzica vocală şi muzica instrumentală. Aici, vocea şi instrumentele, vorbind aceeaşi limbă, spunînd aceleaşi lucruri, exprimînd aceleaşi sentimente, hotărînd în mod unanim re-crearea universului de fiecare dată cînd gîndirea se transformă în sunete, articulînd în acelaşi chip cuvinte care celebrează viaţa, nu ar putea fi disociate". (Francis Bebey)

Mesajul către dincolo trece printr-o „emanaţie imediată, la un moment precis şi în condiţii determinate, a personalităţii muzicianului, a istoriei sale, a stării sale sufleteşti prezente" (Alain Gerber). Între operă şi om comuniunea este totală şi instrumentul nu este un simplu vehicul al acestei osmoze, el fiind elementul determinant al esenţei sale. Occidentul a fost fascinat şi inspirat de acest corp regăsit, acest corp care înfloreşte în timpul interpretării. Arta redevenea umană cu aceşti oameni care nu şi-au dezlipit picioarele de îndepărtata Africă. Era din nou această „eternă revanşă a omului", cum va scrie mai tîrziu André Malraux. Chiar dacă această artă, venită în mare parte de altundeva, era, adesea, neînţeleasă, fiecare simţea evidenţa: voinţa de a cuvînta, de expresie pe scara umană. De unde această nevoie de public, de viaţă, necesare euforiei muzicianului: cu toate că s-a născut în secolul reproducerii sonore, jazzul rămîne, înainte de orice, o artă a reprezentaţiei.

Adesea asimilat unui discurs, el este mult mai apropiat de conversaţie, în care fiecare frază declanşează reacţia celorlalţi muzicieni. Aceasta implică o altă dimensiune de subiectivitate: importanţa grupului, în care trebuie să existe o perfectă înţelegere muzicală şi umană. Creaţia depinde de fuziunea elementelor. Există, am văzut-o deja, reguli minimale, dar indispensabile pentru a permite o practică colectivă. Plecînd de la aceste reguli, muzicianul compune propria sa linie melodică sau armonică. Dar absenţa partiturii îl obligă la vigilenţă în fiecare moment, la o ascultare atentă, şi calitatea schimbului nu depinde numai de concentrarea sa de răspuns la sugestiile celorlalţi membri ai grupului, înainte de a propune, la rîndul său, idei: „a vorbi înseamnă a crea un cod sau a te branşa la un cod în curs de elaborare de către celălalt". (Jacques Attali)

Ritmurile şi sunetele devin moduri de relaţie între corpuri. Toate acestea se întîmplă în timpul interpretării şi această permanenţă a angajării sfîrşeşte prin a face din jazz o muzică *epuizantă*. Investiţia fizică şi psihologică, ale cărei date majore le-am dezvoltat aici, explică îmbătrînirea prematură a muzicienilor de jazz. Oboselii corpului trebuie să-i mai adăugăm condiţiile dificile de viaţă şi abuzurile de toate felurile, pentru a putea continua, indiferent de consecinţe. Toate acestea sînt legate de lupta permanentă pe care trebuie să o poarte negrii americani pentru a impune arta lor. Eroii sînt artişti sau sportivi, muzicieni de jazz sau boxeri. De la Bill Robinson la John Coltrane, de la Jack Johnson[2] la

[2] Campion al lumii la box, categoria grea, din 1908 în 1916, căruia Miles Davis i-a consacrat un album în 1970 (Jack Johnson).

Mohamed Ali există o neîncetată luptă pentru demnitate. „Şi eu boxez şi o fac aşa cum cînt: pentru a-mi epuiza furia", afirma Miles Davis. Arta occidentală era o căutare permanentă a absolutului şi, deci, o fugă de subiectivitate care, dimpotrivă, stă în centrul muzicii afro-americane, care o revendică la toate nivelurile creaţiei sale. Recitativul impromptu face din ea o artă a conversaţiei, înlocuită de contaminarea fizică, obţinînd astfel un public devenit actor, şi nu doar un simplu spectator. Această expresivitate necesită o coeziune în formaţia orchestrală, care privilegiază micile ansambluri.

Energia marilor orchestre ale lui Jimmie Lunceford, Count Basie sau Duke Ellington sînt excepţiile care confirmă regula. Evoluţia va veni întotdeauna de la *combos*[3], în care jazzman-ul, în picioare, îşi regăseşte libertatea de acţiune.

Marcat de cotidian şi de experienţa dureroasă a poporului care le interpretează *aici şi acum*, jazzul este o muzică umană. „Dacă există o valoare pe care cultura noastră occidentală de astăzi o datorează jazzului (...), aceasta este, în raportul nostru cu muzica, dimensiunea trăirii" (Michel-Claude Jalard). Dar bucuria de *a face*, vizibilă corporal, adaugă *acestei trăiri* o altă dimensiune: dimensiunea *sexuală*.

Erotism

De la investiţia fizică a muzicianului pînă la o simbolistică sexuală nu este decît un pas de făcut. Argoul muzicienilor de jazz nu lasă loc de îndoială: *ax(e)*

[3] Prescurtarea cuvîntului *combinaţie*. Formaţie mică de jazz, între trei şi nouă muzicieni.

desemnează în acelaşi timp instrumentul (oricare ar fi el) şi penisul. Traducerea literală este *secure*, dar este posibil ca utilizarea de aici să provină din asonanţa dintre *sax* şi *ax* (saxofonul fiind, prin însăşi forma sa, instrumentul cel mai erotizat din jazz), apoi alunecarea evidentă de la *sax* la *sex*. Aceste analogii evocă relaţia ciudată care îl leagă pe om de obiectul său, în asemenea măsură încît fotografiile cu muzicieni de jazz fără instrumentele lor par a fi traversate de o idee de *amputare*.

Expresia mucalită „prelungire a corpului" este foarte slabă cînd se cunoaşte dimensiunea carnală, erotică a acestei legături. Nu este vorba de o grefă, ci, mai degrabă, *a face corp cu*. Publicitatea nu a ratat ocazia de a caricaturiza această frumoasă unitate, transformînd-o în imagerie: *sax* a devenit *sex*.

Am putea înmulţi exemplele, atît de încărcat este jazzul de duble înţelesuri cel puţin ambigue. Să amintim doar cuvîntul *come*, care se traduce, tot în argou, prin *spermă* sau *a juisa*, dar, devenind *come on* înseamnă *a interpreta, a începe o improvizaţie*. Această sexualizare ajunge la paroxism în romanul „jazzist" *Take it or leave it*, de Raymond Federman, care a fost ceva vreme saxofonist. El descrie un *jam-session*[4] de mai multe ore, punctat de o scenă de masturbaţie colectivă care se termină printr-un ritual realmente obscen:

---

[4] *Jam-session* (din verbul *to jam: a strînge, a umple*, în argoul negrilor, cuvînt cu o conotaţie erotică foarte marcată): expresie de origine misterioasă şi care, în argoul muzicienilor de jazz, desemnează o reuniune de muzicieni care, de obicei, nu lucrează împreună şi care, fără lider, fără program definit şi partituri, improvizează plecînd de la teme sau structuri armonice cunoscute de toţi (*Dictionnaire du jazz*, Philippe Carles, André Cleargeat, Jean-Louis Comolli, p. 515).

unul dintre muzicieni bea sperma în prezenţa Zeului cel Mare, nimeni altul decît Charlie Parker! „Acest ritual improvizat", amestec paroxistic de profan şi de sacru, este comentat astfel de către autor:

„A doua parte (masturbarea) repetă metafizic prima parte, dar, în loc să cînte, muzicienii se joacă cu sexul lor. Ei se masturbează pentru a ejacula, dacă putem spune aşa, restul de muzică din ei, pentru a-şi atinge limitele".

Actul de a interpreta devine act sexual, cu acelaşi scop: să se ajungă la orgasm, eliberare şi explozie a corpului. Nu putem merge mai departe într-o erotizare a muzicii, Federman îşi asumă lipsa de reţinere, acea neliniştitoare juisare *vizibilă*: transpiraţia lui Parker, lentul du-te-vino al corpului lui Coltrane, ciudata ilaritate a bateristului Elvin Jones, semne ale unei evidente euforii apropiate cîteodată de transă.

Aceşti oameni par a ignora tabuurile inerente ale societăţilor noastre occidentale împietrite în ceea ce Michel Foucault numeşte, în *La volonté de savoir*, „monarhia sexului". Nu este vorba de a sfida interdicţii care nu există, ci de a asuma şi de a celebra, adeseori cu umor, funcţia cea mai plăcută a corpului omenesc. Versurile blues-ului sînt fără echivoc, ajunge doar să enumerăm cîteva titluri: *My Banana in your Fruit Basket, Black snake moan, My pencil won't write no more, Tight like this*. Acest ultim titlu, înregistrat de Louis Armstrong în 12 decembrie 1928, este una din culmile artei sale. Senzualitatea interpretării, maniera de a conduce cele trei chorus-uri, de la blîndeţea liniştită a primelor măsuri la apogeul orgiastic şi dureros al notelor suprastridente de la sfîrşit: tot geniul trompetistului poate fi găsit în acest solo de o totală măiestrie armonică şi ritmică, acest solo în care „jazzul s-a chintesenţializat", cum scrie Lucien

Malson. A evoca pertinenţa legăturii între derularea performanţei artistice şi coit nu este prea original. De la angajarea progresivă a muzicianului, care caută cîteva puncte sensibile ale grilei de acorduri pentru a le dezvolta apoi prin iterări graduale, la *climax*-ul exaltat care se termină printr-o elocventă efervescenţă: inutil de a dezvolta mai departe o evidenţă pentru a reaminti acea oboseală fizică, acea dăruire a corpului, acele chipuri marcate de efort, de acel act de dragoste.

Această reflecţie asupra erotismului şi jazzului trece printr-o altă apropiere de un fenomen deja prezentat ca un fundament al muzicii afro-americane: inexprimabilul swing. Descris aici ca o oscilaţie particulară între tensiune-destindere, exasperare-relaxare sau dorinţă-angoasă, el scapă, de fapt, unei definiţii. Ca şi orgasmul, la care aceste cupluri de cuvinte se aplică perfect, el trebuie trăit pentru a putea fi înţeles cu adevărat, cu acea căutare comună a *plăcerii* fizice. Dimensiunea sa ritmică, ca pulsaţie regulată (cu ideea subiacentă de repetiţie), coroborează această ipoteză care face din swing un eveniment asimilabil unui stimulus erotic.

„Se ştie că stimulările ritmate pot să suscite foarte des impulsuri sexuale, chiar şi cînd se exercită la nivelul unui receptor extragenital". (Philippe Landry, *Du swing, de la volupté et de la petite mort*)

Spectatorul intră în comuniune cu muzicianul cînd există această perfectă osmoză ritmică, cînd el „swinghează" *împreună*, simţind în cea mai mare profunzime această pulsaţie, adesea comparată cu ritmul cardiac. Muzicienii de jazz susţin, pe bună dreptate, că o uşoară accelerare a tempoului nu este dăunătoare calităţii swing-ului. Dimpotrivă, acesta nu are decît de cîştigat din această *excitaţie*, în timp ce o încetinire provoacă o

indispoziţie. Aceste metafore nu fac decît să confirme bănuielile: misterul jazzului este asemănător cu misterul dragostei. Viaţa şi instinctul împotriva intelectului, sibaritul împotriva ascetului, senzualitatea înainte de toate. Particularitatea acestei muzici vine din faptul că erotismul nu se naşte dintr-un schimb, ci este în natura sa intimă. În esenţa ei. Dacă afirmăm (ceea ce ni se pare o evidenţă) că existenţa jazzului depinde de prezenţa swing-ului, putem spune că *nu există jazz decît atunci cînd există erotism.*

Logica este, pînă la urmă, respectată: muzică a omului, a corpului şi a plăcerii, muzica clipei trăite, a spontaneităţii, născută dintr-o dorinţă de viaţă şi dintr-o teribilă opresiune, jazzul este, în acelaşi timp, ţipăt de plăcere şi de durere al unui popor. Cuvîntul *orgasm* are ca origine cuvîntul grec *orgaō (a clocoti de ardoare)*, dar prima sa utilizare a fost pentru a semnifica *un acces de furie*. Dicţionarul ne spune, în acelaşi timp, *iritare, isterie* şi *erecţie.* O definiţie ideală a jazzului?[5]

Iată-ne foarte departe de criteriile estetice dragi tradiţiei filosofice, de la Platon la Kant. Recurgerea la sublim este foarte hazardată pentru a studia o muzică ce îşi revendică în asemenea măsură ataşamentul de carne. Poate că mai există o soluţie: să ne încredinţăm zeilor şi miturilor fondatoare.

Mitologii

Imposibil, după aceste cîteva rînduri, să nu-l evocăm pe zeul Dragostei, pe care Freud îl asociază pulsiunii de a trăi, şi Bachelard, dorinţei. Dacă nu îl reducem pe Eros la

[5] Să nu uităm că originea argotică a cuvîntului *jazz* este *jass*, care înseamnă *a face sex*.

dimensiunea sa platoniciană, jazzul este „revanşa lui Eros", celebrată de Lucien Malson. André Hodeir, la rîndul său, vede cel mai bun Parker „în partea de Eros" ameninţată de haosul free-ului, pe care îl asociază cu Thanatos, zeul morţii. Cît despre Malson, încredinţîndu-se odată în plus lui Freud (care vedea în repetiţie efectul unui *imaginar Thanatos*), el afirmă necesitatea pulsiunii (deci a repetiţiei) ca o garanţie a indispensabilei părţi de Thanatos, cerută de Eros însuşi. *Timpul* jazzului (swing-ul), asupra căruia vom reveni, necesar vieţii, este şi purtător al morţii.

Dar cel pe care exegeţii îl vor lega de jazz este Dionysos, zeul Senzaţiei, al Inspiraţiei şi al Entuziasmului. În *Naşterea tragediei*, Nietzsche opune dimensiunea dionisiacă (beţia) celei apolinice (visul). Ca să înţelegem fascinaţia pe care muzica afro-americană a exercitat-o asupra lumii occidentale este tentant să o analizăm în lumina acestei distincţii.

În cultura elenă, Apollon reprezintă măsura, stăpînirea de sine şi un echilibru în ordine, avînd ca simbol arhitectura. Zeu solar, el este opus nocturnului Dionysos, numit şi Bacchus, zeu al Beţiei sacre, al cărui cult este centrat pe două idei aparent divergente, dar foarte apropiate de jazz: libertatea, extazul bucuriei şi brutalitatea sălbatică:

„Se produce, deci, în muzica dionisiacă o dezlănţuire totală a forţelor simbolice, care corespunde cu golirea totală a forţelor simbolice, care corespunde cu golirea de sine a individului: noul simbolism pune în mişcare întreg corpul care devine dansul însuşi". (Angele Kremer-Marletti, introducere la *Naşterea tragediei*)

Fiul lui Zeus şi al prinţesei tebane Semele, Dionysos este singurul care nu are amîndoi părinţii de origine divină. Originea josnic umană, dinspre mamă, poate

servi unei perfide interpretări a dublei origini a jazzului, unde partea europeană este reprezentată de către Semele, care nu este alta decît fiica Armoniei, şi partea africană de către atotputernicul Zeus, nepot al Cerului şi al Terrei (ceea ce nu împiedică o sexualitate cel puţin neînfrînată) şi fiul lui Cronos. Această seducătoare descendenţă ar atesta întîietatea, în jazz, a orizontalităţii (timpul) asupra verticalităţii, a melodiei asupra armoniei, acea melodie care „(...) împrăştie în jurul ei, într-o ploaie de scîntei, imagini care, prin diversitatea lor de culori, neaşteptatele lor metamorfoze, turbulenta lor coliziune, manifestă o formă sălbatică, străină aparenţei epice şi cursului său seren". (Friederich Nietzsche)

Această ipoteză ar fi ea confirmată de talentele de muzician, comune lui Dionysos şi Apollon (alt fiu al lui Zeus)? Episodul, foarte celebru, în care Marsyas şi aulos-ul său (un fel de oboi cu ancie dublă sau fluier dublu) îl sfidează pe Apollon şi ţitera sa este la originea opoziţiei simbolice între instrumentele cu corzi (motivul: armonia) şi instrumentele de suflat (pasiunea şi instinctul: melodia). Apollon a triumfat acompaniindu-şi singur propriul cîntec, ceea ce i-a fost imposibil lui Marsyas, care a fost condamnat să fie jupuit de viu. Jazzul îi mai dă o şansă, amestecînd într-un acelaşi suflu vocea şi muzica, ţipătul şi sunetul muzical.

Camile Laurent afirmă că „(...) jazzul clasic, între epoca eroică a pionierilor şi radicalul spirit contestatar al free-ului, a reuşit sinteza tendinţelor sale dionisiace, exprimate în ritm şi în rapiditatea melodiilor şi a tendinţelor apolinice ale culturii occidentale, care dictează improvizaţiei regulile sale".

Pentru a sprijini afirmaţia sa, fondată de Nietzsche şi pe mitologie, el îi atribuie lui Dionysos puterea de a cînta

la aulos, pe care îl opune ţiterei lui Apollon. Dar această aserţiune, oricît de atrăgătoare ar fi ea, pare nefondată: este una din rarele dăţi cînd zeul Vinului apare reprezentat cu un instrument (o liră). Dimpotrivă, zeul Pan, cu naiul său (avînd capacităţi armonice în esenţă limitate) face parte din suita sa. Familia muzicală (al cărei ilustru reprezentant este Pan) a fost de mai multe ori învinsă de către Apollon. Atunci, putem vedea în aceasta o victorie a armoniei asupra melodiei, victorie confirmată de istoria muzicii occidentale.

Jazzul s-a născut în momentul oboselii verticalităţii, după compoziţiile arhitecturale ale lui Wagner şi Mahler, triumfuri ale masei orchestrale. El privilegiază cu largheţe clarinetul, trombonul şi cornul mic, înlocuit curînd de trompetă, pe care o va suplini, la rîndul său, saxofonul. Este revanşa instrumentelor de suflat asupra celor cu corzi, a melodiei asupra armoniei, a pasiunii contra instinctului, aşa cum am mai spus, asupra *spiritului apolinic*. Sinteza despre care vorbeşte Camile Laurent, cu tentaţia formei şi a aranjamentelor, va fi adesea trăită ca o ameninţare pentru muzicianul de jazz. Este greu să nu vezi în *bop*-ul anilor patruzeci sau în *hard bop*-ul anilor cincizeci (ca să nu mai vorbim despre free) o reîntoarcere la Eros şi la Dionysos, la o spontaneitate necesară reînnoirii. Există o exigenţă estetică, imperioasă şi simbolică: să nu cedezi instrumentelor cu corzi ale lui Apollon.

MODERNITATE

Spontaneitatea

Creativitatea necesită o parte de spontaneitate. Pablo Picasso dă următorul sfat cineastului Henry-Georges Cluozot, care îi arată pînzele sale de amator: „Dacă vrei să înveţi să desenezi, priveşti subiectul, închizi ochii şi-ţi faci desenul. Nu desenezi privind. Priveşti după aceea". Frumoasă definiţie şi pentru jazz, artă a ţîşnirii, a elanului vital şi a instinctului, atît de dragi lui Bergson. În momentul creaţiei, muzicianul nu mai are nevoie de partitură. El cunoaşte subiectul. Şi numai după ce a cîntat ştie dacă performanţa sa merită atenţie. Ajunge să-l vezi pe Thelonius Monk măsurînd studioul de înregistrări[1] în căutarea unei înregistrări care nu a avut loc (la propria cerere), pentru a înţelege dificultatea acestei alegeri. Monk ştie că s-a întîmplat ceva, ceva pentru totdeauna pierdut. Întîlnirea atît de rară dintre creativitate şi spontaneitate

[1] Este vorba despre o scenă remarcabilă a filmului lui Charlotte Zwerin, *Straight, no chaser*, montaj de documente despre Monk. În timpul unei şedinţe de înregistrări de studio, cu grupul său, pianistul refuză captarea sunetului, argumentînd că vrea mai întîi să se încălzească. La finalul piesei, el a cerut, spre disperarea tehnicianului, să asculte înregistrarea. Urmează un moment de mare tensiune, în care Monk nu evocă cererea sa prealabilă, uitînd totalmente de camera care a înregistrat scena! Ceea ce miră este că buna sa credinţă nu este pusă la îndoială!

tocmai avusese loc. Ca în toate celelalte arte, această întîlnire este excepţională, cu atît mai mult cu cît aici depinde de un grup de oameni şi nu de unul singur.

Dacă şi căutarea acestor creaţii spontane este un dat major al modernităţii, atunci, incontestabil, jazzul este o artă modernă. De aceea, trebuie să punem capăt cîtorva speculaţii potrivit cărora spontaneitatea ar fi, în acest caz, o calitate specifică negrilor, mult mai apropiată de naivitate decît de actul creator. Dacă ne mulţumim să apreciem muzica, evacuînd, astfel, conotaţia rasistă a argumentului, putem, totuşi, să ne asumăm această dimensiune „naivă". Există o naivitate veselă în această preistorie a jazzului, în acest dezmăţ profesionist al fanfarelor de la New Orleans şi al primelor big-bands. Tehnica instrumentală aproximativă şi muzica rudimentară ne fac astăzi să zîmbim. Dar această ingenuitate, această inocenţă a primei vîrste este semnul ce îşi va contura dimensiunea odată cu emanciparea soliştilor şi avîntul lui Louis Armstrong. Dacă în anii treizeci, deceniu al mistificării, această muzică face eroarea (necesară?) de a se compromite într-un business înfloritor, ea va redeveni ea însăşi, regăsind spontaneitatea pierdută şi, cu ea, serenitatea necesară pentru a avansa din nou.

Două mişcări opuse vor reacţiona la somnolenţă: *New Orleans Revival*, care predica o întoarcere la stilul anilor douăzeci şi bebop-ul, care îşi asumă acest trecut cu luciditate. Revival-ul nu va dura mult: inutil să negăm progresele tehnicii instrumentale şi maturitatea muzicală de care au dat dovadă orchestrele lui Duke Ellington, Jimmie Lunceford sau Count Basie. A maimuţări o estetică veche de cincisprezece ani este întotdeauna o dovadă de neputinţă. Geniul beboppers-ilor a fost acela de a lua act de o tradiţie, de o istorie, pentru a-i scrie, la rîndul lor, cele

mai strălucitoare pagini. Naivitatea nu mai era aparenta candoare (negrul bun şi glumeţ), ci o stare favorabilă creaţiei (care nu exclude reflecţia). Acest traseu (de la New Orleans la bop) este marca unei noi arte în gestaţie. Dacă jazzul a fascinat atîta, aceasta a fost posibil şi prin capacitatea sa de a rămîne el însuşi, de a nega *în mod natural* o întreagă cultură clasică care nu-i aparţine, pentru care cîteva note aproximative ale unui trombonist erau suficiente: această muzică „veselă" era definitiv învechită.

Totuşi, un număr mare de artişti nu s-au înşelat: exista ceva nou şi funciar modern în această dezlănţuire de energie şi de plăcere *vizibilă*. Pictorii au fost primii care au găsit aici o sursă de inspiraţie. Căutarea spontaneităţii este o constantă a picturii, începînd cu Manet. Potrivit lui Georges Bataille, Youssef Ishaghpour îl plasează pe acest pictor la originea artei moderne. El scrie în *Aux origines de l'art moderne*:

„Manet nu avea nici imaginaţie, nici memorie şi fără îndoială că nu poseda nici stăpînirea tehnicilor vechi. O epocă diferită îi făceau tehnica şi viziunea tradiţionale, armonia prestabilită a spaţiului său figurativ şi a viziunii sale mentale, inaccesibilă. Îi lipseşte subiectul istoric sau imaginar, frumuseţea ideală, valoarea morală, dar şi îndemînarea iluzionistă care se cerea pictorilor. El nu are simţul desenului, al proporţiei, al spaţiului perspectiv. Este incapabil să compună o scenă de acţiune şi se mulţumeşte cu gruparea dezordonată pe care el o numeşte naivă (...). Divizează spaţiul în suprafeţe plane, formînd benzi paralele suprapuse, în loc să creeze profunzimea".

Manet a trebuit să-şi piardă memoria, să uite tehnica sau, mai degrabă, să impună o tehnică diferită, care nu avea a face cu îndemînarea. Pentru a inventa jazzul,

muzicienii au trebuit să inventeze o altă manieră de a cînta, să facă tabula rasa, să facă, la rîndul lor, drumul de la hotarele New Orleans-ului la era modernă a bop-ului. La fel ca pictorii reînnoirii, ei ignoră frumuseţea ideală şi proslăvesc aparenta dezordine, recurgerea la iraţional şi la discontinuitate. „Refuzul proporţiilor" devine refuzul armoniei, polifonia neîndemînatică de la începuturi ia locul „benzilor paralele suprapuse". În cele două cazuri (Manet şi Armstrong) este vorba, aşa cum spune Youssef Ishaghpour, despre „spontaneitatea geniului", care îi anunţă pe Picasso şi pe Matisse, Parker şi Coltrane. *Hic et nunc*-ul interpretării determină arhitectonica operei.

Această calitate (spontaneitatea), prezentată aici ca element fundamental, impune o lectură exigentă a istoriei. Foarte puţini creatori au avut forţa, de-a lungul întregii lor vieţi, să nu cedeze, oricare ar fi fost motivul facilului. Pentru jazz, facilul înseamnă abandonarea spontaneităţii. Fiecare perioadă de intensă invenţie este urmată de o fază de inerţie, simbolizată prin tentaţia formelor, a arhitecturii, a armoniei, unde muzica îşi pierde identitatea în verticalitate. „Arhaismele" (formă fixă, întîietatea melodiei, pulsaţia regulată) sînt necesare creaţiei instante, gajuri ale existenţei jazzului în prezent şi garanţii ale modernităţii sale (paradoxul nu este decît aparent). După imaginea lui Monk, cu stilul profund înrădăcinat în trecut, care face să reculeze limitele frazei pe un blues (*Back's Groove*, Miles Davis, 1954).

În 1958, după rătăcirile simfonice care au urmat bebop-ului, sextetul lui Miles Davis (cu John Coltrane) înregistrează *Milestone*.

Această piesă surprinde, mai întîi, prin secţiunea sa AABBA (în loc de AABA clasică), fiecare parte făcînd opt măsuri (deci patruzeci în total, contra treizeci şi două

obişnuite). Dar ceea ce deconcertează criticii este construcţia armonică. Muzicienii improvizează doar pe două acorduri: *sol* m 7 pentru partea A, *la* m 7 pentru partea B. Mai tîrziu, li se va da numele de *extended chords* (acorduri întinse). Ceea ce pare la o primă vedere o sărăcire (grilele bebop-ului sînt, altminteri, mai complexe) este, de fapt, căutarea unei noi libertăţi orizontale, a unei eliberări a melodiei reducînd la maximum constrîngerile verticale. Acest sistem, în gestaţie în „partitura" lui Miles Davis pentru filmul lui Louis Malle, *Ascensor pentru eşafod* (1957), deschide calea improvizaţiei modale[2]. Va avea o importanţă capitală în mişcarea free şi în limbajul coltranian, care se va sprijini pe armonia modală pentru a contesta forma şi pentru a pune capăt carurilor rigide în opt, douăsprezece sau şaisprezece măsuri. Odată în plus, plecînd de la un arhaism (modalitatea), muzicienii de jazz vor găsi o nouă spontaneitate. Aşa cum spune Michel-Claude Jalard, „există o apropiere modernă a unui material tradiţional". Această provocare la invenţie melodică, provocare la creativitate este al doilea suflu al jazzului modern, căruia îi era greu să depăşească moştenirea lui Charlie Parker, mort în 1955.

Ipoteza potrivit careia muzica afro-americană a devenit o artă pentru că a întîlnit armonia trebuie serios nuanţată. Dacă *armonie* înseamnă *echilibru, ordine,* atunci numai pentru că au ştiut să-i reziste i-au regăsit boppers-ii exaltarea, pentru a crea o muzică nemaiauzită. Acordurile complexe ale acompaniamentelor bop nu au făcut decît să urmeze cutezanţele melodice parkeriene. Jazzul şi-a pus neîncetat întrebări, împingînd tot timpul mai departe frontierele frazei, pînă a le face, cu Monk şi Coltrane, să explodeze. Aceste libertăţi ale frazei sînt,

[2] *Sol* m 7 şi *la* m 7 sînt modul dorian în *sol* şi modeul eolian în *la*.

totuşi, condiţionate de ciclul metric şi de regularitatea pulsaţiei. Mulţi exegeţi văd în această contradicţie între dorinţa împrospătată neîncetat cu noi libertăţi şi constrîngerile swing-ului, limitele acestei muzici. Poate că, într-adevăr, este imposibil să se meargă mai departe de John Coltrane[3] conservînd, în acelaşi timp, calităţile jazzului: el a descoperit şi asumat frontiera non-jazzului după ce a epuizat orizontalitatea.

Cînd muzica europeană repune în discuţie tonalitatea, o face pentru a propune o altă structură armonică. Cutezanţele debussyste îşi găsesc adevărata dimensiune prin construcţii foarte complexe. A judeca jazzul prin prisma muzicii numite „savante", a secolului al XX-lea, este o eroare grosolană. Compozitorii care au cochetat cu jazzul nu au văzut în acesta decît un folclor, fiind incapabili să sesizeze profunda sa noutate, nereţinînd din spontaneitate decît exuberanţa, pentru a o reduce la o aparenţă de euforie. Esenţa a devenit imagine şi artificiu. Muzica serială nu va putea, nici ea, decît să dea iluzia improvizaţiei, încercînd să o circumscrie probabilităţilor. Spontaneitatea este ceea ce diferenţiază improvizaţia jazzistică de toate surogatele care au presărat un secol fascinat de maşină. Creaţia este un act uman: ca în cazul lui Picasso, corpul uman este cel care acţionează. Spontaneitatea este o înflorire a corpului.

[3] John Coltrane a epuizat fraza făcînd dovada unei spontaneităţi stupefiante pe canevasurile armonice extraordinar de complexe. Cu tema *Giant Steps* (1959) el merge pînă la capătul tonalităţii. Apoi, găseşte o nouă libertate în modalitate, în care, eliberat de constrîngerile grilei şi ale carurii, va da întreaga dimensiune a geniului său. Poate că prin aceasta a atins limitele a ceea ce numim jazz.

Munca

Această legătură cu corpul, cu munca revendicată de la acest corp şi subiectivitatea deja evocată aici ca specifică prin intensitatea sa plasează şi ele jazzul într-o viziune contemporană a artei. Modernul s-a născut odată cu apariţia fotografiei, a „obiectivităţii" sale: „fotografia, terminînd barocul, a eliberat artele plastice de asemănare" (André Bazin, *Qu'est-ce que le cinema...?*, Paris, Cerf, p. 12). Pentru André Bazin „(...) oricît de abil ar fi fost pictorul, opera sa era întotdeauna ipotetică printr-o subiectivitate inevitabilă. O îndoială subzistă asupra imaginii, din cauza prezenţei omului".

Subiectivitatea inevitabilă a devenit subiectivitate revendicată. Căutarea formală şi percepţia vizuală au înlocuit reprezentarea mimetică a lumii exterioare. Muzica, prin natura sa nereferenţială, va servi de model lucrărilor lui Bauhaus prin ritmul formelor, lucrări înlocuite de cinematografia de avangardă din anii douăzeci. Dar bulversările ating şi muzica: este sfîrşitul simfonismului secolului al XIX-lea, simfonism care nu supravieţuieşte decît ca vestigiu al trecutului, artă oficială, după imaginea locurilor desuete în care continuă cu gelozie să se investească, ceremoniile pompoase, compozitorii căutau un ideal, o frumuseţe absolută, în spatele căreia devenea armonia lumii create de Dumnezeu.

Jazzul a făcut tabula rasa: nu are alt trecut decît traiul greu al oamenilor. Prin această inocenţă, această virginitate, va influenţa, într-o primă fază, secolul, punînd sub semnul întrebării însăşi muzica. Actul face parte din operă, artistul este în tablou. Omul a luat locul lui Dumnezeu cu o violenţă prodigioasă. Corpul este

celebrat prin dorinţa sexuală, o „bestialitate" care nu va rata ocazia să înspăimînte. Acest corp care transpiră este urma unei munci fizice. Instrumentul este unealta. Şi frumuseţea se poate naşte dintr-un „accident de muncă", dintr-o formă unde s-a strecurat o notă „falsă". Jazzul, artă a performanţei, este şi o artă a accidentului. *Happening* timpuriu, el a redescoperit şi revendicat intervenţia hazardului, care face din suspans una dintre calităţile sale. Această calitate există în muzica clasică, dar ea este organizată după coduri cu care compozitorul îşi ia mai multă sau mai puţină libertate. Muzicianul de jazz este el însuşi participant la acest suspans pe care îl trăieşte în direct: solistul nu poate prevedea capacitatea de reacţie a celorlalţi muzicieni. De aceste reacţii şi de propriile sale *reflexe* depinde fraza ce va veni, cu riscul de a pierde controlul. Virtuozitatea fizică trebuie să înlocuiască virtuozitatea mentală. Plăcerea spectatorului o ajunge din urmă pe cea a muzicianului în acest neaşteptat, în această imprevizibilitate.

Joc cu hazardul, operă pe cale de a se face, investiţie corporală, refuz al formelor prestabilite: aceste proprietăţi, comune multor practici artistice ale secolului XX, au fost la originea unei teorii care ar putea avea jazzul ca model: *opera deschisă.*

Jazzul – operă deschisă?

În toate speculaţiile contemporane asupra *operei deschise,* referinţele la jazz sînt numeroase, dar foarte prudente, ba chiar stinghere. Alain Gerber remarcă această „perpetuă neisprăvire care face şi din jazz o artă foarte deschisă". André Hodeir afirmă că improvizatorul „se mişcă într-un timp mai deschis" şi toată reflecţia asupra

compoziţiei de jazz stă în această dilemă: cum să scriu jazzul păstrînd spaţiile *deschise*, fără a dăuna coeziunii operei? Cercetările sale de teoretician şi de compozitor îl vor duce în mod natural lîngă „forma deschisă". *Finnegans wake* de James Joyce, „exemplu limită de creaţie deschisă", îi serveşte, în acelaşi timp, de model lui Umberto Eco şi drept sursă de inspiraţie lui André Hodeir pentru dipticul *Jazz on Joyce*. Compozitorul contemporan Luciano Berio propune în 1958 *Thema (Omagio a Joyce)* pentru benzi magnetice. Muzica contemporană este adesea dată ca exemplu de către Eco însuşi. Dacă serialitatea, transgresînd legile tonalităţii, a oferit alte orizonturi discursului muzical, ea nu a putut să evite, la rîndul său, să impună alte legi coercitive. Ca reacţie la noile dogme, mulţi creatori au propus opere în care hazardul pare a juca un foarte mare rol. Deschiderea constă atunci în pluralitatea lecturilor posibile, dar fiecare dintre ele este controlată de către autor graţie probabilităţilor. De unde locul preponderent acordat ştiinţei şi maşinilor.

Diversitatea sistemelor de deschidere în opera de artă nu pune nici un semn de îndoială. Cînd este raport complex între autori, interpreţi şi spectatori ca fundament al teoriei, cînd este act creator, privit ca un cîmp de posibilităţi care determină deschiderea. Din această perspectivă pluralistă trebuie să privim jazzul astăzi. Tot aşa cum a fost util să reconsiderăm apartenenţa sa la „muzici improvizate", este indispensabil să ne punem întrebări asupra statutului său, adesea revendicat, dar rareori analizat, de operă deschisă.

Gérard Genette scrie, pe bună dreptate, că „sensibilitatea estetică modernă se arată tipic pluralistă", după ce a notat: „Fiecare poate astfel să aprecieze diferenţele care separă două *Călătorie de iarnă* de Fischer-

Dieskau, două *Simfonia a noua* de Karajan sau două reprize succesive, în cursul aceluiaşi *session,* ale lui *Koko* de Charlie Parker Reboppers".

Ni se va permite, totuşi, să izolăm *Koko* în acest mediu măgulitor, nu dintr-o voinţă de ierarhie (unde şi-ar afla locul), ci dintr-o preocupare pentru exactitate. Dacă *Simfonia a noua* şi *Călătorie de iarnă* sînt incontestabil opere, oricare ar fi interpretarea, *Koko* nu devine operă decît în performanţa muzicienilor.

Jazzul are un gust evident pentru neterminat. O interpretare nu este niciodată definitivă, în orice caz arareori considerată ca atare de către muzicianul însuşi. Ei îşi rezervă dreptul de a reveni asupra ei fără încetare. John Coltrane a înregistrat de paisprezece ori *My Favourite Things* şi Brîncuşi propune douăzeci şi două de versiuni la *Pasărea în spaţiu*. În cele trei cazuri, artistul nu *re-lucrează* opera precedentă: este vorba de o altă lectură şi nu de o relectură. Genette utilizează cuvîntul englez *remake*: *„To remake* înseamnă a reface sau a face din nou o nouă prospeţime pe acelaşi motiv, tematic sau formal şi fără a copia o operă anterioară". Marii muzicieni de jazz nu au încetat să reinterpreteze pe aceleaşi teme sau aceleaşi ţesături armonice. Publicul a făcut o pasiune pentru *Pléiades du jazz,* unde toate versiunile unei piese interpretate în timpul unei şedinţe de studio sînt complicate.

Pe lîngă aceste sesiuni mitice, amatorii nu uită să compare diversele înregistrări ale cutărui sau cutărui standard: jazzul este, fără îndoială, arta care manifestă perfect această dispoziţie pentru *variaţie*.

Dar statutul operei pune din nou probleme. Este dificil să vorbim despre acelaşi fel de deschidere în polifonia anilor douăzeci şi în „delirurile" coltraniene. Cel mai mic respect datorat jazzului este acela de a ţine

cont de complexitatea sa, de a refuza afirmaţiile vane că „jazzul este o muzică, prin esenţa ei, deschisă".

Deschiderea este o percepţie contemporană a operei, Umberto Eco notează în „Opera deschisă": *„poeticile* operei deschise sînt proiectul unui mesaj dotat cu un larg evantai de posibilităţi interpretative". Cuvîntul proiect exclude jazzul timpuriu din această poetică. Nici un „program de creaţie" în New Orleans-ul primitiv, destinat în principal (ba chiar în mod exclusiv) dansului, al cărui repertoriu este compus în principal din cîntece cunoscute, în timp ce „improvizaţia" se limitează la cîteva parafraze cuminţi. De abia în a doua jumătate a anilor douăzeci, cîteva individualităţi puternice vor conştientiza încetul cu încetul profunda originalitate a muzicii pe care sînt pe cale de a o inventa.

Cînd Duke Ellington (primul modern) propune o piesă scrisă pentru o orchestră în care soliştii au rezervate pasaje (plaje), atunci este vorba realmente de deschidere, într-unul dintre sensurile înţelese de Umberto Eco: „(...) autorul oferă interpretului o operă de terminat (...). Rolul său constă în a propune posibilităţi deja raţionale, orientate şi dotate cu anumite exigenţe organice care le determină dezvoltarea".

Fiecare interpret are propria lectură. Spaţiile de performanţă sînt ferestre deschise, locuri unde autorul păstrează controlul asupra operei sale. Muzicienii sînt aleşi în funcţie de capacitatea lor de integrare într-un univers sonor deosebit, condiţie a remarcabilei coeziuni a marilor orchestre ale lui Ellington sau Basie. Anumiţi solişti, ca Bubber Miley şi Cootie Williams au dat ce este mai bun din ei înşişi în acest univers particular al big-bands-urilor, în care contingenţele sînt, totuşi, foarte numeroase, în care opera are, în acelaşi timp, o identitate

unică (*Solitude* este o compoziţie de-a lui Ellington) şi multiplă (fiecare versiune înregistrată are propria identitate). Dar este vorba de o piesă de Duke Ellington, cu necesara sa parte de nedeterminat.

În momentul în care această parte de deschidere nu mai era decît teoretică (în asemenea măsură rutina şi cărările bătătorite au sclerozat cea mai mare parte a orchestrelor), boppers-ii au inventat altceva, o altă manieră de a interpreta, care face din jazz o muzică într-adevăr imprevizibilă. Cînd convenţiile păreau a se fi instalat, a devenit vital să i se dea dezordinii ceea ce i se cuvenea. Ceea ce s-a şi făcut, schimbînd statutul operei, „deplasînd" deschiderea.

Compoziţiile lui Duke Ellington, de care tocmai a fost vorba, corespund concepţiei despre operă exprimate astfel de către Umberto Eco: „În perspectiva noastră de occidentali, merită numele de *operă* doar o producţie datorată unei singure persoane şi care, prin diversitatea interpretărilor, rămîne un organism coerent, conservînd, după cum este înţeleasă sau prelungită, această amprentă personală căreia îi datorează existenţa, valoarea şi sensul".

Boppers-ii au repus într-un mod radical în cauză acest statut, răsturnînd mai întîi ierarhia orchestrei. Este imposibil să uităm aici dimensiunea colectivă a bop-ului, fie sub aspectul aportului ritmic considerabil al bateriştilor (în frunte cu Kenny Clarke) sau al noii concepţii despre contrabas (impusă de Jimmi Blandon). Această evoluţie spre o polifonie instantanee va bulversa raportul muzicianului cu propria creaţie, privilegiind improvizaţia.

Partea de nedeterminat se înzeceşte aici. Boppers-ii revin la forma „temă şi variaţiuni" ca în vremurile bune ale New Orleans-ului. Dar unei estetici a seducţiei îi

succedă o estetică a distrugerii. Tema nu mai este un semn de recunoaştere, un reper pentru auditoriu. Refuzul şarmului şi al seducţiei este simbolizat de relectura standards-urilor devenite greu de recunoscut. Publicul şi criticii sînt dezorientaţi, aceştia din urmă mergînd pînă la a nega „jazzitatea” bop-ului. Armonii noi (şi foarte complexe), ritmuri noi (cu salturi bruşte, numeroase rupturi), standards-urile, despuiate de drăgălăşenia lor, ajung chiar să fie rebotezate (*Honeysuckle Rose* devine *Marmaduke, Lady Be Good* devine *Hackensack, How High The Moon* este schimbat în *Ornithology, What Is This Thing Called Love* în *Hot House*). Noile lor denumiri, pline de umor, devin motive bop şi sînt, ele singure, acte de credinţă.

Ceea ce este cel mai important aici este dispariţia progresivă a ierarhiei între temă şi variaţiuni. Expunerea temei este înlocuită de o personalizare a frazei care trece mult dincolo de sunet sau de variaţia ritmică. Mai degrabă este vorba despre o improvizaţie întotdeauna deja începută. „Ferestrele deschise” au invadat opera în întregime. Fiecare performanţă este o operă nouă care extinde cîmpul posibilităţilor. Muzicienii bop pot, într-o singură şedinţă, să înregistreze de mai multe ori o piesă şi să îi dea versiuni sensibil diferite. Chiar în arta dificilă a baladei, Charlie Parker gravează două lecturi foarte diferite – şi în egală măsură de inspirate – ale lui *Embraceable You*. Cuvîntul *remake* se impune: *cele două înregistrări sînt două opere şi nu două versiuni ale aceleiaşi opere. Embraceable You* nu poate fi calificată drept operă deschisă, în sensul în care fusese înainte *Solitude*. Această baladă a devenit o operă a lui Parker, dar o operă închisă, terminată, care nu mai are „fereastră”. Versiunile următoare nu vor fi alte lecturi ale aceleiaşi opere, ci alte

opere. Această distincţie, foarte importantă, nu poate fi dată ca teoretică decît începînd cu bop-ul, cînd muzicianul îşi însuşeşte totalmente o temă, pretext al propriei creaţii. Această individualizare dă temei un rol de „model", dar în sensul folosit de către pictorii contemporani (vezi „portretele" lui Picasso sau Bacon).

După o pauză, în anii cincizeci, muzicienii de jazz vor încerca să meargă şi mai departe. Dacă experienţele free se vor scufunda cîteodată în haos, John Coltrane, cu ajutorul exigenţei şi al măiestriei, va reuşi să atingă ceea ce este astăzi chintesenţa jazzului. El duce această idee de operă în mişcare la punctul său limită, cînd încearcă, la fiecare performanţă, să scoată ce este mai bun dintr-o frază, să o epuizeze literalmente în solo-uri ce puteau dura o oră întreagă. Puţini creatori au ştiut să se interogheze astfel în permanenţă, să dea de înţeles această insatisfacţie fundamentală, luptînd fără încetare contra imobilismului. *Opera* (sau *structura*) *în mişcare* este o altă manieră de a privi această nouă deschidere. Fiecare performanţă devine atunci un fragment al unei aceleiaşi opere, care nu ar fi niciodată terminată. Anumite compoziţii în întregime scrise (am evocat aici deja două exemple celebre: *Concerto For Cootie*, 1940, de Duke Ellington şi *Crepuscule With Nellie*, 1957, de Thelonius Monk) pot în egală măsură să satisfacă această idee de mişcare – în acest caz, prelucrarea deosebită a sunetului şi a ritmului dă personalitatea ei fiecărei interpretări. Această diversitate de sisteme este exemplară la Monk, care interpretează la fel de bine un blues în întregime improvizat (fără temă, ca *Something In Blue*), precum şi un altul, a cărui temă pare inventată *live* (*Blue Monk*), sau unul realmente compus (*Straight No Chaser*). Aceasta cînd nu transcende sclifoselile cîtorva cîntece la modă (*Tea For Two*)!

Multiplicarea dispozitivelor relatate aici nu pune sub semnul întrebării unicitatea acestei muzici. A examina momentele importante ale carierei marilor nume ale jazzului înseamnă a conştientiza coerenţa şi inteligenţa parcursului lor artistic, macrostructură care nu poate exista fără reflecţie, nici fără o privire obiectivă asupra propriei creaţii. Astăzi, colecţiile de discuri permit să facem acest drum, să-i înţelegem diversitatea şi complexitatea.

Refuzul modelelor înţepenite, locul dat nedeterminatului şi importanţa hazardului, gustul muzicienilor pentru ceea ce am putea numi „povestirea neprevăzută", toate aceste proprietăţi corespund unei viziuni moderne asupra artei. Dar această lămurire a deschiderii confirmă o idee prezentă în filigran de-a lungul acestei cercetări: *pluralitatea* jazzului.

Viteza cu care a evoluat, viteză ce i-a permis să scape de scleroză, ne face să spunem cu o lejeră comoditate că el a făcut în vreo cîţiva ani drumul pentru care muzicii clasice i-au trebuit cîteva secole să-l parcurgă. Fără a adera la această scurtătură, făcută la galop, este indiscutabil că această viteză face caducă orice privire univocă. Aceeaşi privire care face din discontinuitate una din calităţile sale esenţiale.

Ruptura

„Dacă o partitură serială ca *Secvenţă* sau *Ciocanul fără stăpîn* seamănă atît de puţin cu o simfonie clasică, după cum un tablou abstract de Klee nu seamănă cu un peisaj de Corot, înseamnă că universul muzical se bazează de acum înainte pe noţiunile de asimetrie şi de discontinuitate", scrie André Hodeir în 1959, în revista

Jazz Hot. Bebop-ul are deja douăzeci de ani şi free-ul va începe în curînd să ia amploare. Această constatare asupra importanţei asimetriei şi a discontinuităţii într-o anumită modernitate a artei nu este nouă. Încă din 1907, *Domnişoarele din Avignon* marchează debutul „perioadei negre" a lui Pablo Picasso (inspirat de Cezanne şi de Gaugain) şi naşterea cubismului. Acesta va pune capăt continuităţii. Fragmentarea şi explozia volumelor vor arunca obiectul în aer. Sculptura şi pictura se inspiră din artele africane care propun noi soluţii formale şi expresive. Cubism, fovism, expresionism: toate curentele picturale importante de la începutul secolului revendică această amprentă, fără a cădea într-un exotism foarte în vogă începînd cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.

Muzica sa admiră şi ea culturile extraeuropene. Studenţi negri de la universitatea *Fisk*, fondată la Nashville în 1866 (războiul de Secesiune – 1861-1865 – tocmai se terminase), formează rapid un grup de cîntăreţi care se va numi *Fisk Jubilee Singers* în timpul primului lor turneu în Statele Unite, în 1871. După triumful acestui turneu va fi organizat unul în Europa. Deci, înainte de 1880, Germania, Elveţia şi Marea Britanie descoperă un repertoriu necunoscut, format din spirituals şi alte „cîntece de plantaţie". Chiar dacă este vorba de adaptări şlefuite, foarte îndepărtate de originale, este prima manifestare (urmată de multe altele) a muzicii negre americane de pe această parte a oceanului. Contrar cîtorva idei preconcepute, această muzică este prezentă în marile metropole cu mult înainte de al doilea război mondial şi contribuie în mod natural la sfîrşitul etnocentrismului european.

În paralel cu pictorii care se inspiră din arta neagră, compozitorii avangardişti vor înceta, la rîndul lor, să integreze muzica neagră în operele lor. Dar comparaţia se

opreşte aici. Dacă limbajul deja elaborat de Picasso şi Braque era gata să primească aceste noi forme care realizează sinteza între percepţie şi expresie (ceea ce va face curînd jazzul), nu este cazul muzicii „serioase", care nu vedea atunci în ragtime decît un folclor în plus.

Nici nu se pune problema să justificăm dispreţul cu care majoritatea compozitorilor vor trata mai tîrziu jazzul, dar trebuie să le acordăm cîteva circumstanţe atenuante: nu li se poate reproşa că înţeleg prost o muzică care nu exista încă.

Muzica contemporană va lua act de discontinuitate cînd va căuta o nouă cale în muzica serială. Jazzul va face acelaşi lucru odată cu naşterea bebop-ului. Acest „cult sortit spargerii" nu există aici decît începînd cu anii patruzeci. Odată cu New Orleans şi marile formaţii swing, se acordă prioritate căutării supleţii şi continuităţii, pînă la caricaturizarea „mecanismelor" bine unse şi neproducătoare de surprize, apropiate de orchestrele de varietăţi. De abia *după* pictură, muzica serială şi poezie, bebop-ul introduce în jazz discontinuul, sol-urile lui Lester Young îşi păstrează fluiditatea, dar vizează autonomia trecînd peste barele de măsură şi anunţă sfîrşitul unei epoci. Alegerea onomatopeei bebop, provenită din stilul *scat**, pentru a desemna noul curent, introduce deja ideea de salt, de abatere, de spaţiu. Felul revoluţionar de a cînta al bateristului Kenny Clarke este exemplar. El permite să „ne facă să simţim continuitatea valului ritmic (cinel + charleston) şi discontinuitatea unei producţii noi (tobă + toba mare)". (*Dictionnaire du jazz*, p. 207)

Permanenţa mişcării, generatoare a swing-ului, este respectată, dar este constant sfidată de exploziile imprevizibile, de aceste derutante rupturi generatoare de noi mobilităţi ritmice. Charlie Parker şi Dizzy Gillespie

iau asupra lor melodia. Crestele vii şi asperităţile pun capăt elegantelor linii şerpuitoare. Unghiurile acrobatice au succedat rotunjimile seducătoare. Ca în celelalte manifestări ale artei contemporane derivate din arta neagră, deformaţiile se manifestă ca o expresie a interiorităţii. Începînd cu bebop-ul, o anumită idee de *căutare* invadează jazzul. Rupturi şi derapaje, explozii şi ţîşniri sînt de-acum încolo indisociabile de stilul maeştrilor. Cu Parker, Monk, Davis şi Coltrane, muzica afro-americană devine muzică de tensiuni şi de rupturi. Această nouă estetică va determina o altă percepţie a spaţiului şi a timpului. O altă percepţie a jazzului.

Timp şi spaţii

Pe măsură ce acest studiu asupra identităţii muzicii afro-americane a avansat, ideea de pluralitate şi-a croit drum, pînă la a deveni una dintre pietrele sale unghiulare. Nu putem să vorbim indiferenţi despre bop şi New Orleans, despre coltranism şi despre era swing. Dificultatea constă în a determina trăsăturile distinctive ale fiecărei perioade, fără a nega continuitatea istorică, de a justifica un decupaj coerent menţinînd apartenenţa la un tot al fiecărei părţi. Un anumit număr de puncte comune rămîne, instaurînd operei o formă de atemporalitate, înscriind-o într-un prezent care ne vorbeşte în acelaşi timp despre trecut şi adevăr. Dar nu se poate nega evoluţia în timp: marii creatori au încercat să repună în discuţie cunoştinţele dobîndite, „să demistifice arta anterioară", cum scrie André Hodeir.

Dintr-o dorinţă de claritate, trebuie mai întîi să sustragem reflecţiei noastre imediate cîteva întrebări care au făcut sau vor face în curînd obiectul unei dezvoltări. Timpul

istoric al jazzului este mai întîi cel al memoriei sale, inseparabile de sclavie. Spaţiul său este cel al originilor sale, între Africa şi America, înlocuit cu sudura culturală de la New Orleans, apoi de megapolisurile – ghetouri din Nordul Statelor Unite, unde se găseşte orizontalitatea, această nevoie de spaţiu, care este în acelaşi timp pămînt al strămoşilor şi spaţiu american mitic, şi verticalitatea urbană, spaţiu închis şi veritabil loc al jazzului. Raporturile strînse cu oraşul, care determină propriul său timp şi ritm, vor fi studiate în capitolul următor.

Aici va fi vorba despre un timp estetic sau, mai degrabă, despre *nişte* timpi estetici. Cu această idee: temporalitatea în jazz a suferit mutaţii care corespund exact curentelor succesive care i-au făcut istoria, dîndu-le prin aceasta o identitate *sui generis*. Şi conexă acestei probleme a timpului, problema spaţiului se va dovedi a fi fundamentală.

Într-un text din 1961 (*Le jazz et les notions d'espace et de temporalité*), Jacques Kergoat presimte o dialectică a timpului şi a spaţiului care s-ar fi născut odată cu jazzul modern, mai ales cel al lui Thelonius Monk. Dar, dacă această dialectică va lua efectiv o altă dimensiune la Monk, ea este deja în germene în New Orleans. Kergoat notează că forma imuabilă temă/variaţiuni plasează stilul într-o concepţie „ternară" a timpului: se pleacă de la trecut (o piesă standard) pentru a veni în prezent (solo-ul) şi a ieşi în viitor (un alt solo). Repetarea aceleiaşi grile de acorduri lasă o libertate în *durată*. Dar parafraza este atunci singura modalitate de a improviza. Solistul trebuie să-şi croiască un drum în polifonia care împrejmuieşte discursul său. Închizînd armonic cu basul trombonului şi contrapunctul clarinetului şi ritmic prin baterie, banjo (sau chitară) şi tuba (sau contrabas), cornistul trebuie să

se mulţumească să varieze tema pe care tocmai a expus-o, înainte de a se întoarce cuminte la ea. Libertatea spaţială şi temporală este deci limitată, în afară, şi nu este puţin lucru, de *breaks*-uri.

Break-ul este o frază interpretată fără nici un acompaniament al secţiei ritmice, dar poate desemna şi golul lăsat de aceasta. Se plasează, în general, la mijlocul sau la sfîrşitul unei teme, mai rar (cu excepţia blues-ului) la început. Nu întîmplător jazzul de la începuturi (pînă la sfîrşitul anilor douăzeci) a fost abundent marcat de aceste rupturi: cele o sută douăzeci şi cinci de breaks-uri înregistrate în 1927 de Louis Armstrong au fost chiar editate într-o culegere. Această abundenţă marchează voinţa de emancipare a marilor solişti, deveniţi din ce în ce mai stingheri în sînul unui colectiv foarte codat. Dar, încă şi mai profund, aceste scurte momente (două măsuri, cîteodată patru sau opt) anunţă o nouă măiestrie temporală şi spaţială, prefigurînd astfel jazzul ce urma să vină.

Originalitatea şi geniul lui Sidney Bechet sau Louis Armstrong ajung la adevărata valoare în aceste găuri temporale, în care mobilitatea ritmică şi libertatea spaţială se completează pentru a da naştere unui swing, nu peste puţină vreme perfect stăpînit. Stă dovadă acea introducere la *West End Blues*, în care Satchmo sparge liniştea primelor (patru) mărimi regulate, înainte de a „sfîşia" spaţiul pe mai mult de două octave. Aceste zece măsuri „futuriste" lasă o impresie ciudată cînd survine tema interpretată în stilul New Orleans clasic. Senzaţie de ciocnire între trecutul deja desuet al improvizaţiei colective, prezentul în care aranjamentele apatice nu te lasă să-ţi faci iluzii şi viitorul luminos anunţat *înainte* de piesă cu trompeta, ca un avertisment care anunţă tulburările ce urmau să vină.

Perioada swing schimbă concepţia jazzistică a temporalităţii. Lucru esenţial, ordinea solo-urilor succesive înlocuieşte polifonia spontană. Dar Jacques Kergoat merge mult mai departe cînd spune că pentru muzician este vorba atunci „(...) de a trăi cît mai mult posibil clipa prezentă şi de a o epuiza. Clipele se succed, dar nu sînt legate între ele de fluxul devenirii, ci rămîn îmbucătăţite în unităţi distincte. În middle-jazz, clipa este un final în sine însuşi şi nu trăieşte nici din trecutul său, nici din viitorul său".

Scriitura pentru *big-band*, avînd pe post de fundal apetenţa formală, tinde să-l închidă pe solist în prezent în acest „mijloc" (*middle-jaz* – literal, jazz de mijloc – este celălalt nume dat erei swing) în care căutarea echilibrului este grija principală a unei muzici destinate dansului. Pulsaţia în patru timpi regulaţi dă o nouă bază ritmică. Acest mecanism bine uns fixează jazzul în clipa prezentă. Importantă este atunci mişcarea, foarte reală în orchestrele lui Basie, Ellington sau Lunceford, iluzie în numeroase big-bands ce practicau o muzică mult mai şlefuită. Scopul nu era acela de a-l surprinde pe dansator, ci de a-l face să se simtă în siguranţă respectînd o continuitate liniştitoare, bara de măsură jucînd rolul unui imperturbabil reper. Nu este mai puţin adevărat: el triumfă în baruri şi în dancing-uri, în care complezenţa (varieteul „jazzat") stă alături de exigenţă (stilul *jungle al lui Ellington*).

La începutul anilor patruzeci, tinerii muzicieni impun o estetică a confruntării, punînd astfel capăt erei swing, eră a uitării şi a evadării din prezentul perpetuu şi monoton. Ruptura nu este totală. Cu bebop-ul, jazzul îşi va schimba concepţia despre timp şi despre spaţiu, fără a renunţa, însă, la mişcare. Prin încredere, reînnoirea trece în timp. Interpretarea în formaţie restrînsă redă fiecărui muzician o autonomie pierdută în aranjamentele big-band-urilor.

Primul semn de libertate va fi nesupunerea frazei la măsuri. Solistul îşi construieşte discursul împotriva rigidităţii măsurii. Pulsaţia regulată (swing-ul) nu este repusă în cauză, dar ea se luptă cu neîncetate fracturi. Sub influenţa lui Kenny Clarke, stilul de interpretare al bateriştilor evoluează rapid. Tempo-ul este asigurat de mîna dreaptă (cinelul *ride*), dar punctuaţii total neaşteptate la toba mare şi la premier destramă timpul. Continuitatea şi discontinuitatea sînt asigurate de acelaşi muzician, devenit emblematic pentru bebop. Liniştea nu mai este doar respiraţie între două fraze sau reluare a respiraţiei: ea joacă de-acum înainte un rol esenţial. Soliştii, în frunte cu Gillespie şi Parker, răstoarnă ierarhia timpi tari/timpi slabi, *deplasînd* liniştea. De la pauză sau odihnă, aceasta a devenit breşă în discurs. Discontinuitatea contestă mişcarea. Această fragmentare a frazei impune o nouă ascultare, mult mai puţin confortabilă. Parafrazîndu-l pe Gilles Deleuze, putem spune că ascultătorul nu îşi mai pune întrebarea „ce vom auzi după?", ci „ce se poate auzi în această clipă?"[4]

Exigenţa acestei ascultări este confirmată de o altă certitudine care decurge, de fapt, din prima: nesupunerea faţă de măsură este dublată în mod natural de o nesupunere la armonie. Tehnica instrumentală a muzicienilor s-a ameliorat mult în timpul deceniului precedent. Bebop-ul va confirma aceste progrese. Cutezanţa soliştilor şi a bateriştilor necesită rapid o altă manieră de interpretare pentru toţi membrii combos-urilor. Dacă noile date ritmice impun o nouă temporalitate, emanciparea armonică generează o altă spaţialitate. Cutezanţele premonitorii ale lui Ellington, ale virtuozului pianist Art Tatum sau ale lui

[4] În imaginea-timp, problema spectatorului devine *„ce este de văzut în imagine?"* (şi nu *„ce vom vedea în imaginea următoare?")*.

Lester Young se vor radicaliza. Folosirea suprastructurilor acordurilor se sistematizează. Al nouălea, al unsprezecelea sau al treisprezecelea sînt, de-acum înainte, curente, alături de cvinta diminuată impusă de Gillespie ca o veritabilă „marcă de fabrică" a stilului. Schimbările armonice care vor rezulta din aceasta, sub influenţa esenţială a lui Monk, sfîrşesc prin a da bop-ului o indiscutabilă omogenitate. Noile spaţii ritmice şi armonice cucerite de către fiecare dintre muzicieni se vor înmulţi.

Şlefuirea disonanţei şi perfecta stăpînire a grilelor din ce în ce mai complexe vor contribui la cucerirea acestei noi profunzimi. Născut dintr-o nevoie de depăşire şi dintr-o voinţă de confruntare, bop-ul a reuşit să impună o altă estetică, fără a rupe, totuşi, cu trecutul: există încă mişcare, dar ea depinde de-acum înainte de timp. Pulsaţia, traiectoria jazzului este prezentă, dar derapajele, devierile imprevizibile fac din bop o muzică contestatară, o *chemare la dezordine,* vitală în timpul erei swing. Dominaţia unei noi temporalităţi şi a unor spaţii dovedeşte că nu este doar vorba de a contesta. Jazzul a căpătat o nouă dimensiune: dacă este inutil să definim bop-ul ca fiind *împotriva* swing-ului, este necesar să afirmăm că „mintonienii"[5] au inventat *altceva.*

Trei timpi moderni

Deceniile următoare se vor articula în jurul acestui *altceva.* Bebop-ul va inspira o mulţime de curente care vor găsi o unitate, identificîndu-se mai degrabă cu figuri carismatice decît cu o coerenţă stilistică. Anumiţi

[5] Din *Minton's Playhouse,* club din Harlem unde, la începutul anilor patruzeci, se întîlneau, după muncă, tinerii bopppers.

muzicieni (Parker, Gillespie) continuă să exploreze bop-ul. Alţii îşi asumă moştenirea lui, păstrînd, în acelaşi timp, o anumită distanţă faţă de el. Trei dintre ei au un loc aparte în această reflecţie despre timp: Thelonius Monk, Miles Davis şi John Coltrane. În momente precise ale carierei lor, ei au imprimat o dimensiune personală şi inedită timpului muzical.

Monk, chiar dacă a fost unul dintre marii inspiratori ai bop-ului, s-a îndepărtat rapid de acesta pentru a dezvolta un stil de interpretare nemaiîntîlnit pînă atunci. Disonanţa şi anomalia devin esenţiale, fundamente ale unui stil. Disonanţei, ca ruptură temporală (la boppers), i se va adăuga, ba chiar i se va substitui o dimensiune spaţială, crearea unui cîmp nou. Monk sistematizează utilizarea de procedee originale, cum sînt *cluster* sau *acciacature*. Primul constă în atacarea grupurilor de note cu coatele, pumnul sau antebraţul (pentru pian), cu scopul de a sparge cu ciorchini de sunete aleatorii continuitatea. Al doilea, în interpretarea unui „agregat", apoi prin lăsarea tuturor notelor să cadă, în afară de una, pentru a scoate din ea altele, graţie armonicelor. Această interpretare pe blocuri sonore şi contemporane necesită o perfectă stăpînire a spaţiului. Independenţa acestor blocuri este accentuată de refuzul tonalităţii sau, mai degrabă, o uzură a acestei tonalităţi, o distrugere progresivă a oricărei referinţe tonale, care ajunge pînă la o utilizare foarte frecventă a gamei prin tonuri.

Pierzîndu-şi statutul, fiecare notă se eliberează şi poate, la rîndul său, printr-o permanentă repetare (dublare) să genereze alte spaţii. Alte consecinţe: o răsturnare a valorii pauzelor. Aici ar trebui să vorbim despre vid, dimensiunea spaţială fiind, odată în plus, foarte importantă. Aceste goluri, cîteodată vertiginoase, adevărate prăpăstii, provoacă o angoasă, o nelinişte

proprie stilului lui Monk, stil definit astfel de către André Hodeir: „(...) el ştie să calculeze într-un mod admirabil greutatea unei disonanţe şi densitatea unui atac, pentru a le combina şi a le proiecta împreună în punctul precis al spaţiului muzical, unde impactul va fi cel mai sensibil în ceea ce priveşte o anumită lungime pe care el îşi propune să o dea sunetului şi, mai ales, relativ la liniştea care îl înconjoară – adică în funcţie de o relaţie subtilă între spaţiu şi timp a cărui urgentă frumuseţe nu a resimţit-o nici un jazzman înaintea lui, nici măcar Charlie Parker".

Dislocarea frazei, decalajele ritmice neaşteptate şi bruştele schimbări de registru sînt tot atîtea elemente suplimentare care întăresc această discontinuitate ontologică a cărei „(...) vocaţie este de a critica şi de a contesta: ea ia cu hotărîre parte timpului împotriva materialului melodic, îl pune sub semnul întrebării, îl somează şi-l face să explodeze".

În acelaşi timp, există la Monk o sistematizare a luărilor de poziţie a boppers-ilor (refuzul seducţiei) şi o dimensiune întru totul novatoare. După ce a desfăcut melodia, el desface spaţiul: el favorizează timpul în dauna mişcării, conservînd, în acelaşi timp, un swing miraculos.

Paralel cu munca lui Monk, un alt muzician găseşte, încetul cu încetul, o cale nouă şi la fel de personală. Trompetistul Miles Davis, la fel ca Monk, este un muzician al liniştii (pauzei). Dar această linişte (pauză) nu mai este „ciuruită", ca o scobitură în spaţiu. Davis explorează imobilitatea, echilibrul precar, timpul suspendat. Stilul davisian atinge o plenitudine senină către sfîrşitul anilor şaizeci. Frazei neliniştite a lui Monk îi răspunde universul poetic al lui Davis, care pare că face să plutească în aer mici motive melodice din ce în ce mai

ascetice. Nu mai rămîn decît urme, fantome de fraze reduse cîteodată la o singură notă, dar care sînt suficiente pentru a sugera spaţiul infinit. Vidul cosmic a înlocuit hăul monkian. La fel ca Monk, el izolează nota în profunzimea cîmpului, dar el lucrează această izolare, modelează această notă, o cadrează ca pe nişte planuri mari a căror iluminare ar varia întotdeauna un pic. Acest subtil joc de lumini nu poate atinge această perfecţiune decît graţie sunetului unic al trompetei lui Miles Davis, în acelaşi timp viguros şi evanescent, precis şi fugitiv. Personalizarea sunetului găseşte aici un punct limită. Sunetul trece definitiv în faţa notei. Michel-Claude Jalard are dreptate cînd afirmă că „la orizontul întregii sale muzici se găseşte expresivitatea tratamentului sonor". Interpretarea pe contrastele sonore determină spaţiul fără să-l fixeze. Notele lui Miles Davis caută punctul de incandescenţă, sfîşie timpul, îl rănesc; dacă aparenta destindere a trompetistului pare a-l apropia de moştenirea lui Lester Young, nu putem spune acelaşi lucru despre stilul său. Monk şi boppers-ii au trecut prin locul profunzimii timpului, unei „dialectici a sunetului şi a spaţiului".

Căutările lui Miles Davis, nevoia sa de libertate, îl vor conduce în mod natural la modalitate. Dar, pentru a analiza timpul modal, va trebui să facem referire la unul dintre egalii săi. După cîţiva ani de asociere cu Davis şi în paralel cu Thelonius Monk, saxofonistul tenor John Coltrane va impune propria concepţie despre timp. Perfectei stăpîniri davisiene a timpului i se va substitui talazul coltranian. Obsesia plinului va înlocui fascinaţia vidului.

Odată cu modalitatea, Coltrane găseşte un spaţiu pe măsura sa, un spaţiu nesfîrşit în care timpul pierde definitiv dimensiunea sa de interval, pentru a deveni timpul fundamental deschis. Recurgerea la spiritualitate, la

căutarea lui Dumnezeu ca inspiraţie primară nu este decît semnul exterior al unei permanente căutări a universalităţii. Solo-urile lui Coltrane sînt fără limite, fără început, fără sfîrşit. Nu mai există fraze, ci o incantaţie, un strigăt care ar putea să nu se termine niciodată, dacă limitele fizice ale muzicianului şi contingenţele înregistrării nu i-ar pune provizoriu capăt. Figura circulară a modalităţii şterge toate aspectele condiţionale ale grilei de acorduri. Nimic nu preexistă improvizaţiei, totul este interpretat în acea clipă. Fluxul neîntrerupt al debitului coltranian scapă noţiunii de durată. Ideea de simetrie, repusă în chestiune de deplasările, de decalajele monkiene, care intervin la toate nivelurile (pînă la decuparea melodiei în structuri mişcătoare, total asimetrice) este abandonată definitiv. Dus-întors-ul dă o dimensiune cosmică muzicii lui Coltrane, unică în istoria jazzului. Rotirea, mişcarea giratorie, în loc de a înţepeni improvizaţia, o propulsează într-un alt spaţiu, în care timpul cronologic, „înainte" şi „după", nu mai există. Pentru Michel-Claude Jalard „forţa lui Coltrane este recurgerea la <<imaginea>> muzicală a infinitului, adică la incantaţia sau repetarea unui *aceluiaşi* care este întotdeauna *altul*" – la *imaginea-timp*, ar fi putut adăuga Gilles Deleuze.

Dar de la jazzul – mişcare New Orleans, apoi de la era swing la jazzul-timp al lui John Coltrane s-a perpetuat un element fundamental. Chiar dacă a evoluat, swing-ul fondator rămîne cimentul inalterabil al muzicii de jazz, prezentul său permanent.

Din nou swing-ul

Jazzul, muzică neterminată, avansează fără încetare într-o căutare ispitită cîteodată de fugă. Swing-ul ascunde în chiar incertitudinea sa o ambiguitate, deja

evocată, între tensiune şi destindere, angoasă a devenirii şi plenitudine a clipei. Muzicianul este într-o constantă căutare de echilibru în acest dezechilibru pe care el îl consideră esenţial. El trebuie să trăiască cu cea mai mare intensitate posibilă clipa, fără a-şi uita vreodată proiectul: „(...) este o căutare emoţionantă şi grandioasă în care artistul, nepierzînd niciodată din vedere catedrala viitoare, nu neglijează nici una dintre pietre, sfărîmîndu-le chiar, pentru a le cerceta neostenit fiecare fir de nisip". (Alain Gerber)

Tentaţia formei a fost, poate, un semn de oboseală, un vîrf de exasperare în faţa şantierului pe veci neterminat al acestei catedrale mitice. Dar, din fericire, departe de orice idee de stocaj al timpului, jazzul preferă să aibă încredere în acesta şi să îl trăiască cu obstinaţie prin swing. Traiectoria sa, de la Armstrong la Coltrane, pune în evidenţă o voinţă indestructibilă şi utopică *de a fi timpul*. Swing-ul, în acelaşi timp caracteristică fizică ontologică şi senzaţie, conciliază timpul extern şi timpul intern, timpul măsurat şi timpul trecut, pulsaţie şi respiraţie. El este simbolul a ceea ce se interpretează cel mai profund în jazz: o posibilă mediere între corp şi muzică.

Cînd Gilles Deleuze scrie că „timpul trebuie să se multiplice în fiecare clipă între prezent şi trecut, care diferă unul de celălalt în natură sau, ceea ce este acelaşi lucru, multiplică prezentul în două direcţii eterogene, din care una se avîntă către viitor şi cealaltă cade în trecut", face referire la Alain Gerber care afirmă: „(opera jazzistică) evoluează sprijinindu-se pe un prezent plin de trecut, pentru a se avînta către viitor".

Cele trei temporalităţi sînt, deci, implicate în clipa prezentă. Ele se regăsesc în fenomenul unic al swing-ului, imagine reconciliată a timpului. Furia şi neliniştea

care însoţesc interpretarea marilor creatori de jazz este, poate, conştiinţa trecutului şi reprezintă îndoielile asupra viitorului. Dar, în ciuda trecutului încărcat şi a certitudinii zilei de mîine, swing-ul afişează încrederea, chiar dacă această încredere îşi maschează cîteodată cu greutate teama.

Swing-ul, „întîlnirea fenomenului muzical cu timpul în întregimea sa" (Alain Gerber), condiţionează evoluţia temporalităţii şi a spaţiului. Dar interpreţii de jazz nu au ratat ocazia de a-l interoga pînă la a încerca a-l face să dispară, începînd cu *New Thing*. Definiţia lui Gerber pune probleme prin *atemporalitatea* sa: dacă este evident că este vorba de o „întîlnire a fenomenului muzical cu timpul", formularea „în întregimea sa" nu se poate justifica decît la moderni. Odată cu big-band-urile din anii treizeci, cînd jazzul este uitat în clipa prezentă, timpul este vertical, în întregime supus mişcării care mecanizează încetul cu încetul swing-ul. Muzica redevine întrebare odată cu boppers-ii, cînd bateriştii, deveniţi stăpîni ai timpului, fac spaţiul să explodeze şi redau libertatea soliştilor. În ciuda întrebărilor revelate de o discontinuitate a spaţiului şi a timpului, jazzul crede încă în lume. Dar, cu izolarea disperată a lui Monk şi imobilitatea lui Davis, credinţa se va toci încetul cu încetul pentru a se pierde definitiv odată cu Coltrane. „Faptul modern este că noi nu mai credem în lume", scrie Deleuze. Prin Coltrane, jazzul a devenit contemplaţie, rit, luptă fără sfîrşit. Mai rămîne swing-ul, un swing „care vrăjeşte, dar static, de o reală intensitate de transă, dar lipsit în parte de acest elan, de această agresivitate care părea pînă acum consubstanţială jazzului" (Michel-Claude Jalard). Un swing epuizat, ultima legătură între lume şi muzica unui Coltrane refugiat în *A Love Supreme*.

Cu această reflecţie asupra modernităţii jazzului au revenit cîteva nume ca nişte laitmotivuri. Armstrong, Ellington, Parker, Gillespie, Monk, Coltrane, Davis: tot atîţia artişti care au ştiut să permită artei lor să se înnoiască. Dar dicţionarele sînt pline de muzicieni de jazz de mică anvergură, care au stat în preajma maeştrilor, avînd ca punct comun pasiunea, bucuria de a crea, dar şi o *trăire*. Această trăire nu mai este, de această dată, dimensiunea temporală dezbătută mai sus, ci un trecut comun, o identitate profundă care are ca origine sclavia. Acest „loc psihologic", cum îl numeşte Michel-Claude Jalard, a servit deseori drept pretext pentru discursurile politice, în care ideologia depăşea estetica. Acest mediu sociologic joacă un rol determinant. Dar creatorii au făcut din jazz o artă, pentru că au ştiut să îl depăşească, fără a-l asculta vreodată.

CONTEXT

Ideologie şi estetică

Pînă la identitatea sa cea mai profundă (swing), jazzul este, deci, o muzică de *conflicte*: conflict în interiorul timpului, între tensiune şi destindere, între prezent şi devenire, dar şi conflictul între melodie şi ritm, între tentaţia armoniei şi spontaneitate. Apoi, pentru a lărgi şi mai mult cîmpul, conflictul între albi şi negri, între Europa şi Africa. Jazzul este o proiecţie estetizată de conflicte, „imagine" a dificultăţilor de integrare a comunităţii negre într-o lume în care puterea este în mîinile albilor. După tot ce s-a scris despre identitatea sa, este necesar să determinăm cu exactitate unde ne aflăm cu lectura jazzului, ca semn al comunicării interrasiale, simbol al dorinţei/respingerii unei civilizaţii occidentale de către oameni care se considerau a fi *în acelaşi timp* negri şi americani.

Dacă se consideră, cum este cazul aici, că doar componentele africane (prelucrarea sunetului şi ritmul) sînt necesare (dar nu suficiente), continentul negru este tărîmul jazzului primordial. Din întîlnirea cu Sudul Statelor Unite se va naşte, încetul cu încetul, o muzică specifică, dar numai după ce a germinat într-o altă răsadniţă care, prin definiţie, este un melanj. Este incontestabil că fără contribuţiile europene, jazzul, aşa cum îl cunoaştem astăzi, nu ar exista sau ar fi altceva.

Coliziune, apoi joncţiune a două identităţi muzicale, el este, de asemenea, puternic marcat de condiţii sociologice

foarte particulare. Istoria sa este cea a unei integrări imposibile a oamenilor săi, a unei lupte continue pentru *a exista* împotriva a toţi şi a toate. Să existe ca fiinţe umane, cînd plantatorii nu vedeau în ei decît nişte animale, să existe ca o comunitate pe pămînturile profund rasiste din Sud, să existe ca artişti cînd Negrul devenise destul de suficient de uman pentru a fi nostim, să existe, în sfîrşit, ca americani, cînd cele două războaie mondiale au dovedit că, pentru a servi drept carne de tun, culoarea pielii contează mai puţin[1]. Primele două decenii de jazz (1920-1940), marcate de amuzament şi de plăcere (*entertainment*) sînt în limitele suportabilului. Ea îi cere să insufle refrenelor învechite de pe Broadway un dinamism nou, un balans caracteristic. Fără ca, totuşi, să recunoască în el altceva decît un avatar al muzicii unchiului Tom, al cărui umor şi talent comic sînt, cum fiecare ştie, contagioase. Sînt plătiţi pentru a da iluzia bucuriei şi a entuziasmului. Ascultător, el se va îneca, pe moment, în *show-business*. Cîteva apariţii în comediile muzicale de pe Broadway îl fac chiar să viseze, că aparţine mitului american.

Începînd cu bebop-ul, negrii identifică clar jazzul ca element fondator al unei culturi originale şi singulare: cultura negro-americană. Primele mari revolte ale negrilor izbucnesc la Detroit, în iunie 1943, urmate, două luni mai tîrziu, de cele din Harlem. În acelaşi moment, Gillespie şi Parker inventează bebop-ul, chiar dacă nu este vorba realmente de o conştientizare politică. Se mai poate, încă, vorbi de întîlniri istorice între manifestaţiile de stradă şi naşterea unui stil. Dar lucrurile nu mai stau

---

[1] *Segregaţia* în timpul celui de-al doilea război mondial va atinge un paroxism morbid; exista segregaţie de sînge în farmaciile Crucii Roşii!

aşa douăzeci de ani mai tîrziu, cînd, după luările de poziţie ale lui Charles Mingus, muzicienii intră violent în scandalul politic cu free-jazz-ul, angajîndu-se direct în lupta pentru drepturi civice, pînă la revoltele din 1965 la Watts (în ghetoul unde s-a născut Mingus!), Detroit, Cincinatti, Newark şi asasinarea lui Malcolm X, în acelaşi an. Rap-ul, muzică populară neagră, provenită în modul cel mai direct din jazz, va fi la rîndul său implicat în 1992 în ridicarea la luptă a ghetourilor din Los Angeles. Dacă adăugăm la acest rapid tur de orizont condiţiile lamentabile create muzicienilor obligaţi să se bată fără încetare contra unei duble alienări (ca negru şi ca artist) şi multiplele tentaţii de recuperare a jazzului, este tentant să se facă din el o muzică de luptă, cu riscul de a privilegia ideologia în detrimentul esteticii. Este ceea ce Eric Plaisance numeşte în *Idéologie et esthetique á propos du free jazz*, „stîngism estetic". *Free Jazz/Black Power*, de Philippe Carles şi Jean-Louis Comolli, adesea citată în aceste pagini, a apărat într-un mod radical această teză: jazzul şi mai ales (dar nu numai) free-ul nu poate fi înţeles fără o lectură ideologică.

În ciuda unui militantism clar afirmat (şi, este adevărat, datat), această carte, apărută în 1971, nu este reductibilă, cum a fost de multe ori cazul, la un pamflet politic. Recentele cercetări ale departamentului de studii afro-americane de la Harvard confirmă *a posteriori* această lectură rasială a jazzului. Cei care sînt numiţi „New Black intellectuals" şi, mai ales, Cornel West („filosof" negru, cum îşi spune el însuşi), William Julius Wilson (sociolog) şi Henri Louis Gates (director de studii) predică o atare lectură a istoriei negrilor în Statele Unite. Rasa este considerată ca o construcţie socială ale cărei reguli esenţiale sînt propuse de către albi. „Democraţia

americană şi-a constituit identitatea civică pe respingerea negrilor", notează Cornel West, după care continuă:

„Negrii înşişi poartă pe ei privirea supremaţiei albe care îi incită să-şi privească corpul cu repulsie. Trebuie să combatem această moştenire. Rasa este o construcţie a modernităţii europene. Ea este fundamentală în constituirea ştiinţei, a înţelegerii pe care ne-o formăm despre textele religioase şi despre obiectivitate". (în *Race Maters)*

Jazzul este un element major în această căutare a unei identităţi a cărei cultură s-a perpetuat „prin imagine şi artă", cum afirmă Karen Dalton în *L'image du Noir dans l'art occidental*. În lumina acestor cercetări contemporane, lucrarea care le aparţine lui Carles şi Comolli este de o reală actualitate: free-jazzul a fost o reacţie directă contra supremaţiei albe.

Free Jazz/Black Power se articulează în jurul acestor trei părţi din care prima este consacrată la două noţiuni: „apropiere culturală" şi „colonizare culturală".

Se pare că ideologia dominantă a ocultat în întregime partea africană, adică funcţională a jazzului, pentru a o reduce la o muzică distractivă, de care Occidentul avea mare nevoie.

În paralel, critica (albă), prin incapacitatea sa de a percepe fenomenul în complexitatea sa, serveşte orbeşte această ideologie, forţînd această muzică, care nu este a lor, să intre în canoanele esteticii occidentale. Pînă în anii cincizeci, exegeţii se mulţumesc să ierarhizeze arbitrar muzicienii şi stilurile. Din caza acestei complicităţi, un jazz care a pierdut esenţialul sevei sale a devenit muzica oficială a Statelor Unite:

„(...) pentru a se face această asimilare a fost, deci, nevoie, de o conciliere, compromisuri culturale, filtraje, retopire a muzicii în chestiune, aşa încît, ceea ce a ajuns

din ea la „nivelul pieţei" nu mai avea mare lucru în comun cu cultura neagră. Era acceptat ca atare sau după ajustări doar ceea ce era admis din punct de vedere ideologic; restul – adică trăsăturile originale, istoria, funcţia socială a acestei muzici: a fost pierdut pe drum".

În partea a doua, Carles şi Comolli demonstrează importanţa contextului sociologic şi politic în evoluţia jazzului, punînd în evidenţă lipsa sa de strălucire sub influenţa show-business-ului şi rezistenţa anumitor muzicieni negri. A treia şi ultima parte este în exclusivitate consacrată free-ului, ca o întoarcere la Africa, la origini, ca o repunere în discuţie a occidentalismelor şi caducitatea determinată de judecăţile critice, definitiv inoperante.

Această lectură, puternic politizată, salutară în multe privinţe, susţinută de o erudiţie remarcabilă, va fi confirmată în cele ce urmează: cinematograful va juca un rol preponderent în percepţia cel puţin „orientată" a jazzului. Dar, dacă autorii rezolvă definitiv problema unei „istorii a jazzului" afirmînd că nu există jazz în afara istoriei, ei nu pot evita obstacolul major: să reducă la raţia minimă specificitatea nivelului estetic.

Miza ideologică a jazzului nu trebuie să ne facă să uităm că acesta este, înainte de toate, *muzică*. Nu are nici semnificat, nici referent. El nu trimite la nici o realitate concretă. A-l identifica explicit cu o cauză, oricît de respectabilă ar fi ea, înseamnă a afirma că jazzul este discurs şi că acest discurs depăşeşte forma. Înseamnă a-i da o putere pe care el nu o revendică: cea a cuvîntului, în sens propriu. Se ajunge atunci la „o tentativă de reducere a fenomenului artistic la expresivitatea sa politică". (Eric Plaisance)

A recunoaşte, cum am făcut-o de mai multe ori, jazzului statutul de artă specifică, cu un loc aparte în muzica acestui secol, nu înseamnă a-i nega aspectele

sociale care au avut importanţa lor la naşterea şi devenirea sa. Pur şi simplu, afirmaţia că sunetul şi ritmul, izvorîte din Africa, sînt caracterele sale determinante este suficientă pentru a-l defini ca *fenomen muzical*, în condiţiile neestetice ale apariţiei sale, care nu sînt deloc neglijabile. Carles şi Comolli nu încetează să reamintească originile jazzului, insistînd asupra cîntecelor de muncă, a blues-urilor şi a muzicii religioase ca unice mijloace de rezistenţă la teribilele condiţii de viaţă. Dar muzica afro-americană impresionează mai intîi prin capacitatea sa de a emoţiona, de a crea senzaţii, de a provoca o *relaţie estetică*. Putem să-i aplicăm fără ezitare această remarcă generală a lui Gérard Genette despre opera de artă:

„Nimic nu ne asigură că <<mesajul>> de origine a fost, prin vocaţie, de ordin extraestetic, nici că cel actual este, prin definiţie, de ordin exclusiv estetic. Pe scurt, adeziunea funcţională sau simbolică nu este, fără îndoială, nici condiţie necesară, nici obstacol de netrecut pentru relaţia estetică ce investeşte ceea ce vrea şi cum vrea"[2].

Dar maniera prin care estetica jazzului include în forma sa chiar şi o dimensiune de trăire merită un moment de zăbavă. Contestarea nu vine de la un discurs paralel, prin definiţie muzicalmente incomunicabil, ci de la calităţi expresive excepţionale.

Actul fizic, subiectivitatea, spontaneitatea fac din jazz o muzică în care dăruirea de sine este necesară calităţii performanţei, o artă în care delimitarea şi determinarea sînt fundamentale. Acest principiu de specificare, deja evocat, trece printr-o prelucrare complexă a sunetului. Apropiat cîteodată de zgomot, acesta provoacă o indispoziţie. Jazzman-ul situează voit

[2] *L'Œuvre de l'art*, vol. II: *La relation esthetique*, Paris, Seuil, 1997, p. 66.

interpretarea la frontiera-limită între muzică (creatoare de ordine între note şi prin aceeaşi canalizare a zgomotului) şi zgomot, semn al violenţei şi al dezordinii. Această expresivitate, devenită fundament al unui stil odată cu jungle al lui Duke Ellington, expresivitate deja prezentă în New Orleans, s-a transformat în agresivitate începînd cu modernii (de la Parker la Coltrane), apoi în haos sonor, metaforă a haosului lumii, în perioada free.

Dacă sunetul este primul indiciu, cel mai vizibil, al jazzului ca refuz, al doilea, care pare a decurge din primul, este imprevizibilitatea sa. Reînnoire permanentă, jazzul este o muzică de comportament, emanaţie imediată, la un moment precis şi în condiţii determinate, a personalităţii muzicianului, a istoriei sale, a stării sale sufleteşti prezente". (Alain Gerber)

A interpreta clipa, acesta este scopul jazzului, ceea ce face prin definiţie din el o artă incontrolabilă, deci periculoasă pentru o societate în care controlul este fundamental. Inutil să mai revenim asupra importanţei corpului în jazz, asupra schimbului fizic între muzician şi public, asupra contestărilor interne ale esteticii sale: contestare a notei, a locului său în armonie şi a „justeţei" sale, contestare a regularităţii ritmice, contestare a ceremonialului muzicii serioase (a se vedea lipsa de respect şi umorul „conducerii orchestrei" lui Dizzy Gillespie, prea des şi prea uşor asimilate bufoneriilor).

Toate aceste calităţi converg pentru a face din jazz o muzică expresivă, dar acest cuvînt îşi pierde, din fericire, orice conotaţie romantică. La marii creatori nu există lirism facil sau elocvenţă insistentă, ci expresia unei angoase, a unui raport cu lumea, raport care poartă durerea poporului negru, nici o etalare complezentă de pasiuni, ci o pudoare discretă confirmată de un umor

niciodată absent, o speranţă secretă că mai este încă posibilă credinţa în om.

Această credinţă se regăseşte în tratarea materiei sonore, refuz al idealismului şi prezenţa corpului, refuz al fugii şi al uitării: sunetul ancorează jazzul în realitatea oamenilor. Încredere în tot ce este omenesc, dar şi încredere în timp, aşa cum am arătat înainte: trecutul, prezentul şi viitorul se amestecă în timpul jazzului, acest timp numit *swing*, al cărui mister este semn al creaţiei şi face din muzica afro-americană o artă, singura legată în asemenea măsură de destinul unui popor, de o *trăire*.

Elementele determinante ale jazzului sînt, deci, purtătoare ale unei ideologii, dar aceasta este integrată şi transcedentată de opera jazzistică. Fiind confundat fără încetare cu nişte discursuri, jazzul este redus la o muzică sociologică, făcînd din muzicieni patetice sume ale abjecţiilor suportate de-a lungul istoriei lor. Dar adevărul este exact la polul opus: jazzul este demnitatea omului negru, un om vertical şi liber. Muzica sa îi conferă statutul de fiinţă umană.

După Gilles Deleuze, opera de artă nu este un instrument de comunicare. Ea nu conţine în mod strict nici o informaţie. Dar există o afinitate fundamentală între opera de artă şi *actul de rezistenţă*. Această parte de rezistenţă a jazzului rezidă în imposibilitatea de a separa clipa privilegiată a acestei creaţii de încărcătura expresivă pe care ea o presupune.

Dualitatea swing-ului, în acelaşi timp tensiune şi destindere, contopeşte în această clipă expresia unei nelinişti şi încrederea în timp. Jazzul este tot timpul în căutarea acestui echilibru: cînd sacrifică tensiunea îşi pierde agresivitatea pînă la a privilegia o euforie factică; cînd, invers, o favorizează cu exces, riscă să se piardă

într-o violenţă paroxistică. În această oscilaţie, el nu uită niciodată durerea, depăşind-o în acelaşi timp.

Jazzul devine mască prin acest dublu rol ambiguu jucat de aceasta în civilizaţiile africane: a revela şi a deghiza. Jazzman-ul îşi exprimă angoasa, voalînd-o în acelaşi timp, eliberîndu-se de ea, transcendînd-o. Este modul său de a spune neînţelegerea lumii, celebrînd în acelaşi timp cultul acestei lumi, de a spune neliniştea sa fără să-şi piardă încrederea, încredere care hrăneşte subiectivitatea fundamentală a muzicii sale.

În jazz există această dublă rezistenţă la uitare: rezistenţa umană şi rezistenţa operei de artă. Şi, în acest refuz, în această luptă împotriva alienării, artistul reuşeşte în opera sa să concilieze ideologia şi estetica. Unii văd în aceasta o formă de pudoare. Dar, în faţa conotaţiilor ruşinoase şi jenante ale acestui cuvînt, noi îl preferăm pe cel de grandoare, căreia îi adăugăm, o dată în plus, modernitatea:

„(...) ne putem întreba dacă arta contemporană, obişnuindu-ne cu o continuă ruptură a modelelor şi a schemelor (...) nu ar îndeplini o funcţie pedagogică precisă, dacă nu ar exista o funcţie eliberatoare. Dacă ar fi aşa, arta contemporană ar ţinti dincolo de gusturi şi de structuri estetice şi s-ar insera într-un discurs mai vast: ea ar reprezenta pentru omul modern o posibilitate de salvare, calea către o recucerire a autonomiei, la dublul nivel al percepţiei şi al inteligenţei". (Umberto Eco, *Opera deschisă*)

Cu siguranţă că Umberto Eco nu se gîndea la jazz cînd a scris aceste rînduri. Şi, cu toate acestea, ce muzică a ştiut să exprime mai bine decît jazzul convulsiile lumii moderne? Ea reuneşte ţipetele care au marcat arta secolului al XX-lea: după ţipătul lui Munch, în 1893, ţipătul lui Wozzeck de Berg, ţipătul viceconsulului din *India Song*

de Marguerite Duras şi ţipătul lui John Coltrane. Cîte ţipete, atîtea semne: de-acum înainte este imposibil să concepi Arta în afara Istoriei, ca un dincolo de lume.

Pentru jazz, lumea înseamnă, înainte de toate, teribilele condiţii de viaţă ale poporului său, dar este încă o lume frămîntată de tulburările fără precedent de la sfîrşitul secolului XX. Locul-simbol al tuturor acestor tulburări, oraşul, este, de asemenea, locul jazzului.

Urbanitate

Istoria jazzului este indisociabilă de creşterea puterii oraşelor americane. Dar, înainte de a invada marile metropole industriale din Nord, el va înflori în forfota din New Orleans. Din 1803 pînă la războiul de Secesiune, terenurile virane din nord-vestul oraşului au fost rezervate negrilor pentru a le permite să practice liberi muzica şi dansul. Nu din exces de liberalism a autorizat puterea albă aceste reuniuni duminicale. Era vorba, mai degrabă, de a pune un obstacol practicilor voodoo, cult al cărui centru era oraşul şi care era un amestec de obiceiuri magice, de vrăjitorie şi de elemente împrumutate de la ritualul creştin. În ciuda interdicţiilor, acesta continua să se propage prin societăţile secrete. Presimţind pericolul pe care îl reprezentau aceste incontrolabile ceremonii, autorităţile au preferat să cedeze negrilor o parte din cartierele de nord, care au căpătat astăzi numele de Congo Square (acest loc, numit astăzi Beauregard Square, face parte din Louis Armstrong Park) şi a devenit un refugiu pentru sclavi. Mărturia clarinetistului Sidney Bechet este preţioasă: „Sclavii se reuneau în fiecare duminică – era singura lor zi liberă – bunicul meu făcea tobele să răsune, bătea ritmul pe tobele din square, albii îl numeau Congo Square şi pe acest teren vast sclavii se îngrămădeau în jurul

bunicului meu şi al tobelor sale (...). Şi veneau toţi oamenii, chiar şi albii, chiar şi stăpînii".

Acolo a germinat o anumită idee despre ceea ce va fi jazzul; în acest oraş cu o populaţie eterogenă, unicul loc în care muzica este prezentă peste tot, oraş de imigraţie, unde s-au întîlnit francezi, spanioli, anglo-saxoni, sclavi şi descendenţi ai sclavilor, dar şi descendenţi ai italienilor, olandezilor, grecilor sau irlandezilor, oraş al metisajului, mai ales între francezi şi spanioli, în ciuda interdicţiei căsătoriilor mixte. Acestea au fost la originea acestei clase intermediare: „creolii de culoare". Pînă la sfîrşitul războiului (1865), ei se bucurau de un statut particular care le dădea privilegii, mai ales cel de a putea exercita meserii interzise negrilor.

Mulţi dintre ei erau proprietari de plantaţii. Dar, odată pacea revenită, autorităţile din Louisiana au decretat că orice persoană avînd o origine neagră, oricît de îndepărtată ar fi fost ea, era considerată ca fiind neagră şi, deci, deposedată de bunurile sale. Această bruscă regresiune socială a antrenat o sudare „forţată", un şoc între două tradiţii muzicale, una foarte marcată de muzica europeană, cealaltă de către reminiscenţele africane. Toate acestea stau, probabil, la originea acestei aculturaţii care va da naştere jazzului.

Putem urmări istoria sa de-a lungul metropolelor pe care le-a cucerit după primul război mondial. Prima dintre ele este Chicago, unde numeroşi negri au emigrat pentru a găsi de lucru. Împreună cu ei, muzicienii care nu mai aveau de lucru după închiderea în 1917 a Storyville[3], cartier din New Orleans.

[3] În 1896, Sidney Story, consilier municipal la New Orleans, a supus la vot o hotărîre potrivit căreia prostituţia nu mai era autorizată decît în două cartiere, dintre care unul a luat numele de Storyville.

La Chicago, la 27 februarie 1917, *Original Dixieland (Jass) Band* gravează primul disc de jazz. Tot acolo, între 1925 şi 1927, au loc înregistrările legendare *Hot Five* şi *Hot Seven* ale lui Louis Armstrong. Oraşul va da numele său stilului *Chicagoans*[4]-ilor începînd cu marele trompetist alb Bix Beiderbecke. Două oraşe mari îi vor succeda în a fi capitale ale jazzului. Mai întîi New York, care va vedea apogeul big-band-urilor în anii treizeci, apoi apariţia bebop-ului la începutul anilor patruzeci. Dar şi Kansas City, impregnat de blues, care va marca într-un mod durabil stilul marii orchestre a lui Count Basie şi, prin ea, tot jazzul ce urma să vină. Los Angeles va deveni la rîndul său un loc important, mai ales odată cu apariţia cinematografului vorbit şi ascensiunea Hollywood-ului, care oferă muzicienilor slujbe în studio. După al doilea război mondial, el devine unul din centrele foarte importante ale vieţii jazzistice, odată cu venirea lui Charles Mingus, apoi a lui Charlie Parker, între 1945-1947. Dar la sfîrşitul acestui deceniu, triumful lui *Dixieland Revival*[5] va da la o parte pe moderni. Tot în acelaşi oraş va apărea în anii cincizeci stilul *West Coast*,

---

În 1917, Marele Comandament al Marinei a făcut presiuni asupra municipalităţii pentru a închide acest cartier care atenta la moralul trupelor. Închiderea devine efectivă la 1 noiembrie 1917, la 12 noaptea; muzicienii care lucrau în numeroasele cabarete din Storyville au fost astfel constrînşi la exil.

[4] Chicagoans: şcoală a muzicienilor albi pasionaţi de muzica neagră, dar şi foarte influenţaţi de căutările armonice apropiate de impresioniştii francezi (Debussy, Ravel). Sensibilitatea lor este mai rafinată, mai puţin rustică decît cea a muzicienilor negri.

[5] Dixieland: stil originar din New Orleans, apropiat de stilul NewOrleans, dar practicat de către muzicieni albi. După anii patruzeci va cunoasşte o remarcabilă renaştere.

esenţialmente alb. Mai multe metropole, printre care din nou New York-ul şi Chicago, dar şi Saint Louis, vor vedea, un pic mai tîrziu, născîndu-se free-jazzul.

Acest rapid itinerar este suficient pentru o definiţie a jazzului ca o muzică urbană, a cărei evoluţie este în legătură directă cu viaţa marilor oraşe americane. Această specificitate ancorează, odată în plus (dacă mai era nevoie), jazzul într-un secol al XX-lea de intensă deruralizare. Dacă la începutul acestui secol doar douăzeci şi două de procente dintre negri locuiau în oraşe, în curînd vor fi, după exodurile masive de după cel de-al doilea război mondial, şaizeci de procente (o creştere de două ori mai rapidă decît populaţia albă).

Oraşul este un element major în analiza miturilor americane. Cucerirea de noi spaţii, mit originar, a fost glorificată prin unul din genurile majore ale cinematografiei: westernul. Muzica acestor westernuri este un echilibru, cîteodată foarte subtil, între temele provenite din melodiile populare americane şi aranjamentele postromantice (majoritatea compozitorilor şi a directorilor muzicali de la Hollywood sînt originari din Europa de Est, ceea ce va influenţa stilurile). Masa orchestrală este pe măsura mijloacelor puse la bătaie de puternicele studiouri hollywoodiene. Dar verticalitatea oraşelor a înlocuit încetul cu încetul orizontalitatea pămînturilor de cucerit. Încă de la începutul secolului „romancierii vor ţine seama de acest nou spaţiu generator al unui alt mit: puterea. La sfîrşitul anilor douăzeci, un gen literar care va deveni repede gen cinematografic va pune în scenă acest mit. Cinematograful „negru" (în sensul de film poliţist) va răspunde romanului „negru". Şi, odată cu el, jazzul. Ambiguitatea cinematografului „negru" va succeda maniheismului westernului. Orchestra de jazz (cu de

neevitatul saxofon) va înlocui luxuriantele formaţii de studio. Asocierea jazz/cinema „negru" va fi la originea multor clişee, dar acum este vorba de a înţelege de ce o muzică ale cărei rădăcini profunde se găsesc în vastele spaţii africane a devenit o muzică a oraşului.

America glorifică *self made man*-ul, fără a renunţa la nostalgia pentru cowboy. În Statele Unite oraşul este, în acelaşi timp, un simbol al reuşitei, dar şi un loc al perdiţiei, un simbol al puterii, dar şi al nemiloasei căutări a acesteia. Jazzul va fi întotdeauna asociat oraşului tenebros şi periculos, antieroului, *looser*-ului prins în plasa marelui oraş. Şi aceasta pentru un prim motiv „istoric": el însuşi a crescut „în această răsadniţă a viciului, ilegalităţii şi corupţiei". (Jacques B. Hess)

Dacă este adevărat că numeroşi muzicieni din New Orleans îşi cîştigau viaţa în bordelurile din Storyville, legenda tenace, care face din aceste locuri de plăcere unica scenă de gestaţie a jazzului, este cel puţin eronată. Ocaziile de a cînta erau atunci atît de numeroase, încît este prezumţios să se emită fără rezervă ipoteza potrivit căreia doar bordelurile ar fi avut privilegiul de a suscita intîlniri fructuoase pentru muzica ce va veni. Realitatea muzicală de la New Orleans la cumpăna dintre secole tinde mai degrabă să facă din stradă şi din serbările în aer liber adevăratele centre vitale ale practicii colective.

Începînd cu anii douăzeci, jazzul se retrage încetul cu încetul în cabarete. După instaurarea legilor asupra prohibiţiei alcoolului (1919-1933), locurile unde circulau licorile interzise erau aceleaşi în care puteau fi auziţi cîntînd muzicienii negri. Imaginea jazzului va fi, şi pe bună dreptate de această dată, asimilată cluburilor unde domneşte corupţia. Debutul „vîrstei sale de aur" coincide cu creşterea în putere a gangs-urilor, mai ales la New

York şi Chicago, dar şi la Kansas City. Apetitul gangsterilor pentru jazz permite muzicienilor să cînte în localurile la modă. Imensele dancing-uri necesitau orchestre din ce în ce mai importante (sonorizarea era încă la primii paşi). Alămurile cresc atunci cu două sau trei unităţi, lucru care nu a rămas fără consecinţe stilistice. Era nevoie de talentul unui Duke Ellington pentru a nu se face concesii facilului: aranjorii, pentru a obţine necesara creştere a puterii, se mulţumesc adesea să opună sistematic secţiunile. Se cîştigă în eficienţă ceea ce se pierde cu largheţe în subtilitate. Aceste mari formaţii sînt întreţinute prin „mecenatul" lui Al Capone (care se ştia că strecura un bilet de o sută de dolari în buzunarul pianistului Earl Hines, cînd acesta dirija orchestra de la Grand Terrace Cafe la Chicago) şi al celor cointeresaţi. Aceştia au permis existenţa big-band-urilor cu personal stabil şi perfect rodat. Marile formaţii ale lui Count Basie, Duke Ellington, Jimmie Lunceford sau Cab Callowaz nu au putut atinge perfecţiunea decît graţie stabilităţii efectivului orchestral. Deci, la *Cotton Club* (deschis în 1923 de către gangsterul Owney Madden) şi la *Kentucky Club* din Harlem, la *Grand Terrace Ballroom* din Chicago sau la *Reno Club* din Kansas City, sferele sus-puse ale prohibiţiei, se va consolida popularitatea jazzului.

După show-business-ul înfloritor din anii treizeci, avînd ca fundal luarea puterii în oraşe de către lumea interlopă, jazzul va găsi un nou suflu în pivniţele din Harlem. Am evocat deja aici cît este de indisociabilă istoria muzicii afro-americanilor de cea a oamenilor săi. Şi la bine (participarea corpului, o omenie esenţială, însuşirea suferinţelor poporului negru), dar şi la rău: imaginea jazzului va fi de acum încolo (şi pentru multă vreme) asociată cu viaţa foarte dificilă a muzicienilor şi,

mai ales, consumului de droguri. Fie că este vorba despre Parker sau Davis, Coltrane sau Monk, toţi „greii" vor avea probleme de alcool şi/sau de heroină.

New Orleans şi Storyville, era swing şi gangsterismul, bebop-ul şi stupefiantele, free şi violenţă politică: jazzul începe să aibă un miros ciudat. Pentru a-l reduce la această imagine deloc flatantă, cinematografia a avut şi ea o contribuţie însemnată. Dar, pentru a demonstra că el este efectiv muzică a oraşului, trebuie să depăşim clişeele şi să căutăm în altă parte. Motivele profunde ale acestei asocieri există. Dar ele sînt mai mult în estetica sa, decît în „istorioara" sa.

Jazzul poate fi considerat ca un reflex al unei anumite *tentaţii a Americii*, ca un simbol al voinţei de a exista într-un univers ostil. Oraşul, „reducţie microscopică a universului american", cum îl numea Alain Lacombe în *Le roman noir americain*, este locul închis unde realitatea unei severe segregaţii devine imaginea concretă a unei societăţi definitiv fracţionate. Ambiguitatea jazzului, această stare intermediară multiplă şi esenţială, nu este decît reflexul dublei identităţi a marelui oraş, loc al puterii şi al singurătăţii. Anii treizeci vor glorifica oraşul vertical, avînd ca figură emblematică *Empire State Building*, inaugurat în 1931. Tot în acei ani, muzica neagră s-a lăsat încetul cu încetul închisă în scheme verticale impuse de estetica dominantă. Ea este atunci oglinda unei lumi cangrenate în care, în spatele sclipirii amăgitoare, roade răul. Surîsul complezent al muzicienilor big-band-urilor nu reuşeşte să ascundă durerea poporului negru, principala victimă a crahului bursier din 1929. Revolta va veni dinspre bebop, care se va naşte în subteran, departe de sclipirile amăgitoare ale oraşului şi va fi semnalul recuceririi spaţiului de improvizaţie şi al libertăţii în timp.

Pentru Gilles Deleuze, după cel de-al doilea război mondial, „(...) oraşul nu mai este privit de sus, nu mai este oraşul în picioare, cu zgîrie nori şi imagini filmate de jos în sus, pentru a deveni oraşul culcat, oraşul orizontal sau la înălţimea omului, unde fiecare are propria sa afacere, pe cont propriu".

Odată cu bebop-ul, jazzul urmează evoluţia oraşului, participă activ la repunerea în discuţie a visului american. Omul negru nu este omul zgîrie-norilor, el este omul ghetourilor, al acestui „oraş culcat". Odată cu bebop-ul, orizontalitatea cucereşte puterea şi, împreună cu ea, o nouă manieră de interpretare. Formaţia restrînsă permite muzicii să revină la „înălţimea omului": fiecare membru al combos-urilor are propria sa libertate de acţiune, dar, de această dată, în cadrul unei reale creaţii colective în care hazardul îşi reintră în drepturi. Oraşul este şi locul în care individul este confruntat cu o comunitate, locul „dialecticii complexe între individual şi colectiv", cum scrie Alain Gerber în *Les Cahiers du jazz*, nr. 13, în legătură cu jazzul.

Această recucerire a orizontalităţii, în momentul în care negrii devin conştienţi că jazzul face parte din istoria lor, este semnul unei puternice dorinţe motivate de nostalgia spaţiului mitic african: cea de a părăsi spaţiul închis al oraşului. Secreţie a lumii moderne, jazzul, evoluînd odată cu ea, marchează o posibilă adaptare la ea. Dar, prin invocările sale, adesea inconştiente, a magiei acestui altundeva pierdut, el este şi semn de refuz al dezumanizării acestei lumi. Devenind o muzică protestatară, jazzul îşi asumă contradicţiile societăţilor industriale.

Bop-ul va privilegia ideea de viteză, de competiţie în oraşul devenit emblemă a modernităţii şi puterii: New York, *The Big Apple*. Timpii extrem de rapizi şi schimbări

armonice din ce în ce mai complexe îi pun în dificultate pe muzicienii mai puţin căliţi. Este legea celui mai tare: cei care nu au tehnica necesară sînt eliminaţi. Imprevizibilitatea frazei şi o ritmică în mod constant în alertă, *neterminarea*, sînt imaginea acestui oraş în constantă evoluţie, în care totul este posibil, necesitînd o capacitate remarcabilă de adaptare. Muzică neliniştită şi violentă, bebop-ul îşi va asuma insecuritatea marelui oraş, dar şi vitalitatea şi energia sa. Şi nu este o întîmplare că marile revolte urbane din anii şaizeci sînt contemporane cu exasperarea free. Jazzul este în lume: „este realismul instantaneu al talazului percepţiilor sale şi al ideilor pe care muzicianul de jazz le traduce pe instrumentul său", fiind efectiv imposibil să negăm legăturile istorice şi estetice care leagă muzica neagră de oraşul american.

Primele concentraţii umane de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi, mai ales, din secolul al XX-lea au luat naştere odată cu primele revoluţii industriale. Era *reproductibilităţii tehnice,* dragă lui Walter Benjamin, a avut consecinţe considerabile asupra istoriei artei. Este sigur că dezvoltarea jazzului, muzică ireductibilă la scriitură, ar fi fost diferită fără această invenţie care va revoluţiona secolul: înregistrarea.

Artă şi industrie

Secolul al XX-lea va fi martorul perfecţionării progresive a două mijloace de reproducere tehnică, două mijloace de înregistrare, care vor bulversa accesul la opera de artă: unul al imaginii, fotografia, celălalt al sunetului, fonograful. Invenţia lui Niepce, perfecţionată de Daguerre, precedă cu cîteva zeci de ani fonograful cu cilindrul lui Edison, înregistrat la 19 decembrie 1877 (după tentativa lui Leon Scott în 1861 – fonograful – şi

cea a lui Charles Cros, care înregistrează paleofonul în 30 aprilie 1877). Dar de abia în 1914 este gravată prima simfonie: a V-a de Beethoven, sub conducerea lui Arthur Nikish, cu trei ani înaintea înregistrării istorice a lui *Original Dixieland Band*, în 30 ianuarie 1917, la New York. Primul motiv al acestor întîrzieri este foarte proasta calitate a materialelor utilizate şi a transmisiei prin microemiţătoare. A doua, o conştientizare foarte tardivă a posibilităţilor de duplicare.

„Edison însuşi (...) îşi prezenta invenţia ca fiind un stenograf reproducător de cuvinte, înregistrator de discursuri, făcut pentru a fixa reprezentaţia şi nu pentru a o multiplica". (Jacques Attali)

Charlie Chaplin îşi amintea că sunetul mecanic era înainte de toate un mijloc de difuzare a discursului puterii, după ce şi el, la rîndul său, va accepta – tîrziu – cinematograful sonor, în „Timpuri Noi" (1936).

A trebuit să vină anul 1925 pentru a asista la înmulţirea editorilor fonografici: utilizarea noilor procedee electrice ameliorează considerabil fiabilitatea şi claritatea reproducerilor. Piaţa discului se dezvoltă atunci rapid, transformînd muzica populară în miză comercială majoră, în *marfă*. Jazzul îşi face apariţia în momentul în care „muzica devine o industrie şi consumul său încetează de a mai fi colectiv". (Jacques Attali)

Cu această evidenţă: „pentru a acumula profit trebuie să vinzi semn stocabil, şi nu numai un singur spectacol".

Într-un text din 1937, intitulat *Sur la musique populaire*, T. W. Adorno analizează cum producţia industrială de masă şi difuzarea pe scară mare a refrenelor de varietăţi şi de jazz implică o inevitabilă standardizare. Mai întîi la un nivel structural: „(...) ceea ce este complicat nu funcţionează niciodată prin sine însuşi, ci doar ca

deghizare sau înfrumuseţare în spatele cărora poţi întotdeauna să întrezăreşti schema".

Muzica funcţionează atunci pe recunoaştere şi „trebuie ca ea să fie <<stimulată>> deviind puţin de la muzica <<naturală>>, dar menţinînd supremaţia acesteia asupra aceloraşi deviaţii".

Adorno insistă asupra unei pseudoindividualizări care dă auditoriului iluzia libertăţii (luînd ca exemplu „pretinsele improvizaţii" din jazz), înainte de a examina promovarea, care „are ca scop spargerea rezistenţei la „întotdeauna asemănător", necesitînd „o terminologie de pseudoexperţi" al căror sesam este cuvîntul *swing* (şi cuvîntul jazz a devenit obiect de negoţ: să citâm ca exemple concrete parfumul *Jazz*, o linie de haine cu acelaşi nume sau stilul de muzică misterios numict *acid jazz*). Finalitatea este de a crea auditoriului deprinderi de ascultare, avînd la bază „acest principiu implicit pe care ajunge să-l repeţi pentru a-l face cunoscut şi acceptat".

Contrar muzicii clasice, „recunoaşterea devine un scop, ea nu mai este un mijloc" şi identificarea face încetul cu încetul loc apropierii. Adorno consacră ultima parte a acestui text muzicii populare şi timpului liber, aceste nevoi de distracţie, legate „de lumea producţiei, de procesul de raţionalizare şi mecanizare a muncii". Astfel, „toată sfera divertismentului comercial ieftin contribuie la confortul psihologic al maselor, scutindu-le de efortul unei participări (a asculta şi a vedea), fără de care nici o receptare a artei nu este posibilă".

Autorul trage concluzii despre muzica devenită ciment social, mijloc de adaptare la societatea modernă, insistînd asupra ritmurilor („cultul maşinii pe care îl evocă ritmurile neîncetate ale jazzului") şi uitării, în refrenele sentimentale, purtătoare de visuri hollywoodiene.

În acest text pasionant, Adorno face dovada unei mari lucidităţi cînd este vorba despre fabricarea produselor culturale de consum de masă. Studiul său anunţă marile curente muzicale ale deceniilor ce vor veni, fie că este vorba despre rock, pop sau alte new-wave-uri sau techno ale anilor nouăzeci. De altfel, un surogat de blues, şi jazz-rock-ul va deveni, printr-un furt din muzica neagră, exemplar pentru puterea maşinii industriale americane. În schimb, este imposibil să fii de acord cu autorul cînd opune cu violenţă muzica serioasă jazzului, luîndu-l ca exemplu pe Beethoven pentru prima şi pe Benny Goodman, Paul Whiteman, ba chiar obscurul Guy Lombardo şi melodiile de film cu Ginger Rogers (!) pentru jazz. Dacă, în 1937, Adorno nu putea decît să ignore bop-ul, el nu îi citează niciodată pe Duke Ellington, Count Basie sau Louis Armstrong, muzicieni de o altă ţinută, reducînd muzica neagră la cîteva şansonete seducătoare.

Jazzul va dovedi, totuşi, de-a lungul întregii sale istorii, că a ştiut să se servească de industria discului pentru a se dezvolta, pentru a-şi face cunoscuţi creatorii şi să cucerească publicul fără ca prin aceasta să şi-l piardă. Chiar dacă s-au rătăcit cîteodată în capcanele comercializării excesive, marii muzicieni de jazz au revenit întotdeauna pe scenă, în vîltoarea riscurilor. Începînd cu bop-ul, jazzul va găsi un nou suflu în reacţia contra show-business-ului. Mişcarea free va încerca să creeze o economie paralelă, cu propria reţea de producţie. Această încercare (care a fost un eşec) dovedeşte voinţa de a nu ceda unui sistem în care orice operă este marfă. Jazzul este o artă în care repetiţia nu a depăşit niciodată definitiv reprezentaţia. Şi, prin aceasta, el este rezistenţă la industria culturală.

Dar ambiguitatea este foarte reală: artă a performanţei, el îşi datorează existenţa reproducerii tehnice, industriei discului. Evoluţia sa este indisociabilă de invenţia lui Edison. Fără disc, difuzarea sa (impregnarea) şi conservarea sa (memoria) ar fi fost imposibile, precum şi consecinţele evidente asupra esteticii sale. Nesupus prin esenţa sa scriiturii, singura prelevare de amprente, singura urmă posibilă a unei performanţe jazziste este înregistrarea. Toate operele s-ar fi pierdut chiar în momentul creării lor, fără această posibilitate nouă de a grava timpul în ceară. Constrîngerile nu împiedică primele discuri să fie documente preţioase. Muzicienii trebuiau să-şi limiteze prestaţia la numărul de minute de înregistrare tehnic posibile pe o faţă de disc la turaţie 78: trei minute pentru un diametru de 25 cm, patru minute şi jumătate pentru 30 cm şi aceasta într-un studio, şi nu în condiţiile reprezentaţiilor publice. A fost nevoie de tot geniul lui Louis Armstrong pentru a monta în cîteva zeci de secunde giuvaierurile *Hot Five* şi *Hot Seven*. De abia odată cu folosirea magnetofonului în anii cincizeci şi apariţia discului L.P. a apărut, în sfîrşit, posibilitatea de a reproduce, aproape fără limită de durată, performanţele în integralitatea lor.

Exceptînd aceste imperative materiale, cel mai difuzat jazz înregistrat va fi adesea cel mai consensual, cel care poate seduce cel mai mult. Surprinzătoarele lacune ale lui Adorno dovedesc opţiunea producătorilor de discuri, care preferă să promoveze *entertainment*-ul alb, mai degrabă decît orchestrele de negri. Industria culturală supune estetica la imperativele comerciale şi, dacă anii treizeci marchează domnia aranjorilor (al căror rol este perfect analizat de către Adorno), deceniile următoare nu vor dezminţi neîncrederea suscitată de curentele cele mai radicale din jazz.

Dincolo de comerţ, reproducerea tehnică pune problema raportării la operă. Discul a autorizat un alt acces la jazz, atît din partea muzicienilor înşişi, cît şi din partea publicului: „(...) o reproducere fidelă a unei performanţe muzicale sau teatrale poate fi ocazia sau mijlocul unei percepţii mai corecte şi a unei relaţii estetice mai complete sau mai intime decît „lucrul" cunoscut chiar în condiţiile, adesea mediocre, ale unui contact direct" (Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*). Înregistrarea a făcut posibil raportul solitar al spectatorului-auditor cu muzica, a permis „originalului să meargă în întîmpinarea celui care îl primeşte". (Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*)

Din această „deplasare" a operei, din această nouă accesibilitate au luat naştere nevoi noi care au inversat raportul dintre reprezentaţie şi repetiţie. Începînd cu anii cincizeci, concertul s-a transformat în instrument de promovare a discului. Reproducerea de o acurateţe perfectă a înregistrării în public a devenit gaj al perfecţiunii. Recunoaşterea confortabilă a depăşit definitiv descoperirea. Jazzul nu face întotdeauna excepţie de la aceasta, dar el a ştiut să păstreze farmecul spectacolului, necesara comuniune între muzicienii şi spectatorii conştienţi că important este *hic et nunc*-ul interpretării. Muzică vie, jazzul a rămas la fel şi astăzi prin numeroasele cluburi şi festivaluri al căror succes este în continuă creştere, chiar dacă mişcările *revivals* şi absenţa inovaţiilor pot să ne facă să ne gîndim că şi el s-a lăsat cîştigat de confortul repetiţiei. În celebrul text sus amintit, Walter Benjamin afirmă că această reproducere antrenează o pierdere de autenticitate a operei, a *aurei* sale: „(...) un *lucru* scapă reproducerii, oricît de perfectă ar fi ea: *aici*-ul şi *acum*-ul operei de artă – existenţa sa

unică în locul unde se găseşte (...). *Aici*-ul şi *acum*-ul originalului constituie conceptul originalităţii sale".

Jazzul revendică acest *aici* şi *acum*, acest timp trăit, ca fundament al esteticii sale. Dispărînd în aceeaşi clipă, el refuză capitalizarea, stocarea timpului şi repune în discuţie salvabilitatea unei muzici în care corpul joacă un rol preponderent. Or, odată cu înregistrarea, senzualitatea, erotismul, densitatea raportului fizic între muzician şi instrumentul său sînt în mare parte pierdute. Numai discurile înregistrate în public reuşesc să păstreze o parte din această violenţă, din această energie. Doar clipele „furate" pot să ne facă să uităm ceea ce Olivier Revault d'Allonnes numeşte în *Beethoven et le jazz* „tehnica poliţistă a înregistrării". Şi jazzul este o artă modernă prin lupta sa împotriva pierderii aurei: fără a refuza tehnicile secolului XX, el încearcă să menţină partea vie, a „în prezent-ului". Cum scrie Youssef Ishanghpour în *Aux origines de l'art moderne*, recunoscîndu-şi datoria faţă de o descoperire fără de care aventura sa nu ar fi fost posibilă, jazzul a ştiut să îşi păstreze capacitatea de invenţie, să găsească un echilibru între beneficiile acestei „cuceriri a ubicuităţii" şi ameninţările de pierdere a identităţii.

Jazzul a conservat o parte de ritual care îi apără adevărul. Această parte de ritual este datorată în acelaşi timp tradiţiei orale din care provine şi dimensiunii sacre, revendicate de către toţi autorii. „Valoarea unică în geniul său a operei de artă „autentice" îşi are fundamentul în ritualul unde ea a avut valoarea de utilizare primară şi originară". Jazzul nu a renunţat niciodată la partea sa de magie, devenită în contact cu continentul american parte de religios. El este un echilibru între cele două praxisuri definite de către Benjamin: ritualul şi politica. A afirma că omul este

întotdeauna în centrul creaţiei jazzistice, că este imposibil să separi corpul său de această creaţie înseamnă a afirma că aura există încă. Aici găsim maniera sa de a lupta împotriva industriei culturale, împotriva operei devenite marfă, de a proteja această imediatitate care i-a fascinat foarte mult pe creatorii acestui secol.

Model?

Încă din perioada postbelică, muzica neagră, care nu era încă jazz, a suscitat curiozitatea intelectualilor parizieni. În 1918, Jean Cocteau compara jazzul cu un „uragan de ritmuri şi de tobe, un fel de catastrofă îmblînzită", în timp ce Michel Leiris îşi va aminti că „(...) în perioada care a urmat ostilităţilor, jazzul a fost un semn de aliere la cerinţele zilei, un stindard orgiastic.

El acţiona magic şi modul său de influenţă poate fi comparat cu o posedare (...). Brasat în violentele valuri de aer cald tropical, prin jazz treceau destule duhori ale civilizaţiei terminate, ale umanităţii ce se supunea orbeşte maşinii, pentru a exprima atît de total că starea de spirit a cîtorva dintre noi, cel puţin, este încă posibilă: demoralizare născută din război, mai mult sau mai puţin conştientă, uluire naivă în faţa confortului şi a ultimelor strigăte ale progresului, gust pentru decorul contemporan a cărui inutilitate o presimţeam într-un mod confuz, abandon la fericirea animalică de a suporta influenţa ritmului modern, aspiraţie subiacentă la o viaţă nouă, unde un loc mai larg va fi făcut tuturor candorilor sălbatice a căror dorinţă, încă complet informă, făcea ravagii în noi". (*L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939)

Leiris rezumă perfect ceea ce a fost jazzul în cartierul Montparnasse în anii douăzeci. Noua muzică, venită din

America, era în acelaşi timp semn al modernităţii şi expresie a dorinţei. Intelectualii vedeau în el, în mod confuz, o posibilă împăcare între spirit şi corp, între o gîndire pe care ei o voiau de avangardă şi magia ritmurilor venite de aiurea: „Spectacolul sosea, de altfel, la timp. Această conjuncţie a *farmecelor* batrînei Africi şi a spiritului modern este una dintre răscrucile din 1925 şi totodată o întîlnire", scrie Joseph Delteil în *La Deltheillerie*. Entuziasmul a fost declanşat nu atît de conştiinţa naşterii unei noi estetici, cît de atracţia un pic folclorică pentru un exotism puternic impregnat cu erotism. Clarinetul lui Sidney Bechet, muzician în orchestra de la *Revue negre*, în 1925, era departe de a suscita acelaşi interes ca şi corpul lui Josephine Baker, „Venus cea neagră", şi al „dansului său sălbatic". Dar, dincolo de această prospeţime şi de această euforie salvatoare, de această lume pitorească ce îşi impunea diferenţa, elitele au avut cîteodată intuiţia că noua muzică avea legături cu mişcările artistice contemporane. După premiera de la *Revue*, un jurnalist a scris în *Le Gaulois*: „(...) imaginaţi-vă o expoziţie cu tablouri cubiste sau unul dintre afişele ultramoderne ce pot fi văzute pe zidurile noastre, care ar căpăta viaţă subit".

Mişcarea Dada şi suprarealiştii (printre care Leiris şi Philippe Soupault), care repun în discuţie concepţia clasică despre artă, văd cu un ochi foarte bun această muzică subversivă care invadează scena pariziană. Jazzul va fi receptat ca un model de contracultură, fără a-i influenţa, însă, realmente pe prietenii lui André Breton, ale cărui cercetări asupra scrierii automatice au fost, *a posteriori*, comparate cu improvizaţia din jazz. Este mai just să se spună că a fost un loc de întîlnire, un stimulent: în afară de Schaeffner, nu mulţi au fost cei care au văzut în jazz altceva decît un divertisment, o sărbătoare păgînă.

Elogiile de atunci, marcate de un primitivism apropiat adesea de rasism, sînt mărturia unei curiozităţi, a unei atenţii particulare. În ciuda numeroaselor neînţelegeri, jazzul va marca încetul cu încetul timpul său şi va inspira numeroşi artişti.

Mizele estetice ale curentelor picturale ale acestei prime jumătăţi a secolului suscită întrebări care au, cu reculul necesar, legături de rudenie evidente cu jazzul. Cubismul, bineînţeles, dar şi explozia de culori a fovismului, al cărui reprezentant ilustru, Henri Matisse, va compune în 1943 cele douăzeci de guaşe decupate din cartea numită *Jazz*. Trebuie să cităm şi contrastele violente ale tablourilor lui Fernard Leger sau cercetările asupra gestului ale suprarealistului André Masson, care preced şi inspiră dripting-ul lui Jackson Pollock. Acesta, împreună cu Willem De Koonig, alt maestru al *action painting*-ului, îşi fondează arta pe o spontaneitate gestuală, o nonpremeditare a gestului de a picta, apropiată de improvizaţia şi de talentul corpului boppers-ilor, de performanţă.

După cel de-al doilea război mondial, scriitorii fac direct referinţă la jazz şi încearcă, cu mai mult sau mai puţin succes, să facă scriitura să „jazzeze". Este vorba despre Jean-Paul Sartre în *Nick's Bar, New York City*, Louis Ferdinand Celine în *Guignol's Band*, Boris Vian, bineînţeles (mai ales în *Spuma zilelor*), şi, mai aproape de noi, Alain Gerber sau Jean Echenoz. „(...) sînt perfect conştient de ceea ce datorează scriitura mea jazzului, lui Monk mai ales, pentru construcţia frazei, atacul său, ritmul său interior, sincopele sale, decalajele sale ritmice". (Jean Echenoz, în *Jazzman*, nr. 160)

Bad nigger-ul care a fost Charlie Parker îi fascinează în egală măsură atît pe scriitori, cît şi pe poeţi: Julio

Cortazar îi consacră nuvela intitulată *Bărbatul la pîndă,* în volumul *Armele secrete,* în timp ce Jack Kerouac începe astfel al său *Mexico City Blues,* pe care îl scrie ascultîndu-i pe Bird, Monk, Lester Young sau Miles Davis: „Vreau să fiu considerat un poet de jazz cîntînd un blues lung în cursul unui jam-session, într-o duminică după-masă. Fac 242 de chorus-uri; ideile mele variază şi cîteodată rulează din chorus în chorus sau de la jumătatea unui chorus pînă la jumătatea chorus-ului următor".

Ar trebui să-i cităm şi pe James Baldwin sau Toni Morisson, să facem un ocol prin poezie (unde îi reîntîlnim pe Jean Cocteau, Philippe Soupault, Jacques Reda) înainte de a aborda dansul, mai ales unul dintre curentele sale ce poartă numele de *modern jazz.* Dar acest rapid tur de orizont ajunge: multe curente artistice s-au inspirat din jazz pentru a încerca să îşi reînnoiască limbajul. Chiar dacă motivele profunde ale acestor multiple întîlniri au fost cîteodată foarte discutabile, jazzul, devenind o referinţă estetică majoră, a dovedit că este o artă a timpului său.

CONCLUZIE

De acum înainte este posibil să afirmăm împreună cu Olivier Revault d'Allones că „jazzul este una dintre rarele forme de producţie culturală care a făcut turul planetei şi care aparţine unui popor precis, la un moment al evoluţiei sale". De la aproprierea imnurilor religioase protestante în camp meetings la virtuozitatea boppers-ilor, creatorii au găsit încetul cu încetul un echilibru între Africa şi Europa, între ritmuri şi expresionism sonor, pe de o parte, formă şi armonie, pe de altă parte.

„Se ştie că lucrurile şi persoanele sînt întotdeauna forţate să se ascundă cînd încep ceva. Cum ar putea fi altfel? Ele ţîşnesc într-un ansamblu care nu le conţinea şi trebuie să pună înainte caracterele comune pe care le conservă împreună cu ansamblul, pentru a nu fi respinse. Esenţa unui lucru nu apare niciodată la început, ci la mijloc, în cursul dezvoltării sale, cînd forţele sale s-au întărit". (Gilles Deleuze)

Ceea ce Gilles Deleuze scrie despre cinematograful de la începuturi se aplică perfect la gestaţia muzicii afro-americane. Confruntaţi cu o muzică pe care nu o cunoşteau, sclavii negri şi-au făurit în timp o identitate muzicală ce nu putea fi decît un metisaj. De la spirituals la gospels, de la work songs la blues, marea lor forţă şi cea a descendenţilor lor a fost să conserve partea africană. Începînd cu bebop-ul muzicienii încep să îşi gîndească arta. Jazzul este acel „mijloc" despre care vorbeşte Deleuze, acel moment în care „forţele s-au întărit". Deşi a

ştiut să integreze în estetica sa inovaţiile armoniei proprii secolului al XX-lea, nu a devenit prin aceasta un gen de muzică occidentală.

O altă calitate a sa a fost să se adapteze la vremuri fără a uita vreodată teribilele condiţii în care a apărut. Memoria sa intactă – conştiinţa politică a tinerilor muzicieni de jazz este lipsită de ambiguitate – face din el o artă angajată, expresia neliniştii omului, a angoasei şi a singurătăţii sale. Dar, în spatele deznădejdei, există talentul corpului, o anumită euforie, o credinţă nezdruncinată în fiinţa umană şi încredere în timp, o libertate de unde jazzman-ul îşi extrage forţa de a trăi din plin clipa. Muzica sa este o artă de a trăi.

„A cînta jazz înseamnă din nou şi întotdeauna asumarea totalităţilor contradicţiilor sale, înseamnă discurs swingat şi protest clamat, expresie universală şi cuvînt al unui popor". (Michel-Claude Jalard)

Înmulţirea concertelor şi a festivalurilor este cea mai bună dovadă a acestui lucru: jazzul a devenit mai popular ca oricînd. El poate astfel pretinde o universalitate, o „vîrstă clasică" (cu trompetistul Wynton Marsalis ca paznic al templului), dar în spatele acestei admiraţii exagerate se ascunde o criză estetică pe care este inutil să o negăm. În cel mai bun caz este vorba despre o pauză într-o istorie atît de scurtă şi de bogată. De la moartea lui John Coltrane, în 17 iulie 1967, după contestările radicale ale free-ului, jazzul trăieşte o perioadă de tranziţie. Unii văd în aceasta chiar sfîrşitul, moartea unei anumite idei despre muzica afro-americană. Este adevărat că toate decepţionantele „fuziuni" (mai ales rock-ul) din anii şaptezeci şi optzeci nu pot să ne facă prea optimişti. Poate că jazzul a fost ajuns din urmă de propriile limite. El are nevoie de

regularitate ritmică pentru a da naştere swing-ului şi orice atingere la această regularitate ritmică repune cu violenţă în discuţie identitatea sa. Astfel, el face echilibristică între arhaism şi modernitate. Virtuozitatea tehnică şi armonică a tinerilor muzicieni pare cîteodată strîmtorată în forma imuabilă (temă şi variaţie) şi în inamovibila, dar necesara pulsaţie.

Unii dintre ei încearcă să iasă din ele. Steve Coleman face parte dintre aceştia şi *M'Base*[1], mişcare colectivă, printre fondatorii căreia se numără şi ei, proslăveşte o nouă deschidere, departe de orice ortodoxie. De la tradiţia New Orleans la Charlie Parker, de la hit-urile soul şi funk la pop, de la instrumentele acustice la computere, M'Base îşi trăieşte cu hotărîre epoca:

„M'Base este nu atît o identitate muzicală, cît o atitudine faţă de viaţă şi cotidian. În alţi termeni, oameni uniţi de acelaşi *background* – cel al negrilor crescuţi în cartierele mărginaşe ale metropolelor de pe Coasta de Est, Chicago, Detroit –, aceeaşi formaţie muzicală, aceleaşi idei complementare s-au asociat pentru a se exprima într-o deplină libertate şi solidaritate artistică. Nu sîntem obsedaţi de cultul rădăcinilor, de istoria jazzului, un cuvînt care, la început, nu avea nici un sens pentru noi (...). M'Base este o oglindă întoarsă spre prezent, sîntem influenţaţi de tot ce ne înconjoară: cinematograful, desenele animate, computerele, cuptoarele cu microunde". (Steve Coleman)

Poate că jazzul va găsi un suflu nou în acest pasionant laborator, chiar dacă cu preţul unei părţi din identitatea sa. Cu toate acestea, presupunînd că jazzul îşi

---

[1] *M'Base, Macro Basic of Structured Extemporisation* (element de bază pentru o improvizaţie structurată).

trăieşte ultimele decenii (să ne fie permis să avem îndoieli), el va fi jucat un rol considerabil în cunoaşterea şi înţelegerea secolului al XX-lea.

GLOSAR

Anatol în jargonul muzicienilor de jazz francezi, nume dat structurii de treizeci şi două de măsuri de tipul AABA, recurentă într-o mare parte a repertoriului de jazz. Acest termen nu se aplică, în teorie, decît temelor ale căror armonii seamănă cu standardul lui George Gershwin – *I got rhythm* (1930), amputat de măsurile sale de 33 şi 34. Dar termenul a fost extins la numeroasele variaţiuni.

Ax(e) literal, *secure*. Termen format fonetic plecînd de la *sax* pentru a desemna orice instrument muzical. *Ax* desemnează şi penisul (alunecarea de la sax la sex este, fără îndoială, la originea acestei utilizări argotice a cuvîntului).

Aranjament orchestraţie sau, mai degrabă, punere în sunet (cum se vorbeşte despre punere în scenă) a unei teme. Aranjamentul poate fi oral (fiecare membru al orchestrei îşi memorizează partea) sau, cel mai adesea, scris. Şeful de orchestră dirijează plecînd de la o partitură generală (*score*), în timp ce fiecare muzician „citeşte" propria parte. Aranjamentul poate fi „ciuruit" de pasaje improvizate rezervate solistului/ soliştilor.

Basin Street stradă din cartierul Storyville, unde erau grupate bordelurile de lux din New Orleans. Este şi titlul unei teme compuse în 1928 de către Spencer Williams, temă interpretată de către Louis Armstrong şi intitulată *Basin Street Blues*.

Beat sinonim pentru tempo.

Bebop sau *be bop* sau *bop* sau *rebop* originea termenului provine, fără îndoială, dintr-o onomatopee, traducere *scat* a unei figuri ritmice care punctează numeroase fraze ale noii maniere de a interpreta, apărute la începutul anilor 40. Noul stil a fost elaborat în Harlem de către un grup de tineri muzicieni (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Charlie Christian, Kenny Clarke, Thelonius Monk), care se reuneau într-un club: *Minton's Playhouse*. Este vorba, mai întîi, de o reacţie contra stilului swing, care începea să se sterilizeze în amabilităţi comerciale. Dincolo de aporturile strict muzicale, bebop-ul coincide cu o conştientizare politică a negrilor.

Big band orchestră avînd între 16 şi 20 de muzicieni (cu titlu excepţional, marile formaţii puteau avea mai mulţi), în care *aranjorul* ocupă un loc determinant. Aceste orchestre s-au înmulţit în perioada clasică a anilor 30. Numărul muzicienilor a avut o importanţă considerabilă în estetica foarte particulară a acestor *bing bands*.

Bopper muzician care interpretează bebop (găsim şi *bebopper* sau *bobster*).

Break literal, *spărtură* sau *ruptură*. La origine desemnează „umplutura" mai mult sau mai puţin improvizată, interpretată de către un muzician în momentul de pauză al melodiei, cel mai adesea la sfîrşitul unei fraze. În utilizarea de astăzi este vorba de o scurtă improvizaţie (două măsuri) efectuată de către unul sau mai mulţi muzicieni fără acompaniament al secţiei ritmice.

Cake walk dans în mare vogă în Statele Unite la sfîrşitul secolului al XIX-lea, în timpul căruia negrii maimuţăreau comportamentul albilor.

Camp meeting adunare religioasă multirasială, ce se desfăşura timp de mai multe zile, în natură, în statele din Sud, începînd cu secolul al XIX-lea. Locul considerabil rezervat cîntecelor şi muzicii fac din aceste adunări locuri esenţiale pentru dezvoltarea identităţii muzicale a negrilor americani.

Chorus segment melodic fondat pe armoniile temei, care serveşte drept bază improvizatorului. Numărul chorus-urilor depinde cel mai adesea de inspiraţia muzicianului.

Churchy de la *church* (biserică). Care evocă atmosfera bisericii şi expresionismul *preaching*-ului.

Cluster literal, *grămadă, grup*. Tehnică de pian care constă în producerea mai multor note în

același timp, cu palma, pumnul, cotul sau cu antebrațul.

Combo formație ce cuprinde între 3 și 9 muzicieni, în care variațiile instrumentale sînt foarte numeroase și care autorizează o expresie mult mai liberă a muzicienilor. De aceea, bebop-ul preferă combo-ul, big band-urilor.

Cool sau
Cool jazz literal, *proaspăt*. Stil care se opune bebop-ului și hardbop-ului, privilegiind refuzul agresivității, recurgerea la aranjamente care reiau anumite procedee ale muzicii clasice (fugă, contrapunct) și o utilizare moderată a percuției.

Cutting contest
Bucking contest competiție muzicală între doi sau mai mulți muzicieni, ba chiar între două formații. Încă de la începutul secolului al XIX-lea, aceste competiții foarte populare permit o fecundă emulație, care generează schimburi de tehnici și de idei muzicale. Urme ale acestor cutting contests se mai găsesc pînă la începutul bebop-ului.

Dirty literal *murdar*. În ochii criteriilor occidentale, tratament neortodox al sonorității. Efectele utilizate (grohăit, guițat, șuierături) sînt tot atîtea mijloace de apropriere a sunetului de către interpret, care își personalizează astfel interpretarea.

Dixieland muzică stil *New Orleans*, cînd este interpretată de către muzicieni albi (Original Dixieland Jazz Band).

Field holler una dintre originile *blues*-ului. Chemare modulată de către lucrătorul de pe cîmp pentru a semnala un eveniment sau un moment al zilei, chemare care antrenează un răspuns individual sau colectiv.

Free jazz literal, *jazz liber*. Titlul unui album înregistrat în 1960 de către saxofonistul Ornette Coleman, în fruntea unui dublu cvartet: este vorba despre o lungă improvizaţie, cvasi-atematică. Free-jazz-ul nu este un stil în plus, ci o abordare contestatară care a oferit prilejul desfiinţării oricărui cadru formativ prestabilit. Ia naştere în momentul în care luptele contestatare şi revoluţionare se amplifică: artă şi politică sînt, în free-jazz, indisociabile.

Funky apărut în anii cincizeci, acest stil valorizează elementele cele mai „africane" ale jazzului: reîntoarcerea la armoniile blues-ului, ritm puternic marcat, apropiere a sunetului pe bază de efecte dirty şi churchy. Funky este contemporan cu mişcarea pentru drepturi civile.

Fusion Jazz
fusion exotisme variate create cu scopul de a condimenta un jazz care, adesea, îşi pierde o bună parte din identitate, ca să urmeze mode pe cît de inconstante, pe atît de efemere.

Gospel literal, *evanghelie*. Formă contemporană apărută în anii 30, din *spiritual* sau *Negro spiritual* de care se distinge prin compoziţiile originale (pe teme biblice sau evanghelice), care înlocuiesc interpretările cîntecelor anonime. Păstrînd un spirit religios, *gospel*-ul pune *spiritual*-ul lîngă muzica profană. Este la originea stilului *churchy* şi *soul music*.

Growl literal, *grohăit*. Efect *dirty*, foarte expresionist, obţinut printr-un instrument de suflat, adesea cu ajutorul unei surdine. *Growl* este un efect recurent în stilul jungle, dezvoltat de Duke Ellington.

Hard bop stil apropiat de funky. *Hard bop*-ul, apărut şi el în anii 50, este o reacţie împotriva jazzului *Third Stream*. Muzicienii hard bop conservă fraza şi energia ritmică a bebop-ului, dar simplifică canavaua armonică şi linia melodică. Reîntoarcerea la gospel şi la blues este o altă trăsătură caracteristică a hard bop-ului şi a stilului funky.

Honky tonk bistrou, sală de dans, de cea mai joasă categorie.

Hot (jazz hot) literal, *cald*. Termen desuet care desemna jazzul foarte viguros fondat pe improvizaţie, în opoziţie cu varieteurile jazzate.

Jim Crow literal, *Corbul Jim*. Poreclă dată ţăranilor negri, înainte de a deveni o figură satirică a spectacolelor ministrels. Legile care restrîng

drepturile negrilor, legi votate în statele din Sud către 1880, sînt numite *legile Jim Crow.*

Jungle — stil inventat de Duke Ellington şi formaţia sa, începînd cu 1926. Fondat pe culoare şi pe sonorităţi particulare (*growl, gong, glissando...*), stilul jungle se organizează într-o adevărată melodie a timbrelor şi generează un expresionism viguros, evocare a junglei africane mitice, precum şi a junglei urbane, aceasta din urmă fiind foarte reală.

Middle jazz sau Mainstream — literal, *jazz de mijloc* şi *curent principal*. Desemnează jazzul clasic al anilor 30-40, între stilul New Orleans şi bebop. Numit şi „era Swing".

New-Orleans Revival sau *Revival* — între sfîrşitul anilor 30 şi începutul anilor 40, revival-ul este o pseudoîntoarcere la sursă, în care clişeele şi aproximaţiile sînt garanţii îndoielnici ai autenticităţii.

Patru patru — secvenţă în timpul căreia muzicianul improvizează pe patru măsuri, lăsînd locul următorului care propune o formă de răspuns înainte de a trimite, la rîndul său, „mingea" la un alt partener.

Race music, race records — cum *race music* era o muzică destinată negrilor, *race records* au fost discuri propuse

de marile companii, în urma succesului cîntăreţei Mammie Smith în anii 20. Numele de *Rhythm and Blues* a înlocuit încetul cu încetul, după cel de-al doilea război mondial, eticheta *race records,* ale cărei conotaţii rasiste deveneau greu de suportat.

Rhythm and Blues sau R'n'B termen creat pentru a înlocui eticheta race records, apărut pentru prima dată în 1949. Din punct de vedere muzical, *rhythm and blues* integrează toate curentele muzicii anilor 50 în care se identifică clientela neagră.

Riff scurtă frază melodică-ritmică (de la două la patru măsuri) destinată să fie repetată fie la unison, fie în antifonie sau să fie interpretată în fundal de către diferitele secţiuni în timpul unei improvizaţii. Riff-urile au fost exploatate mai ales în timpul erei Swing.

Scat manieră de a cînta în care cuvintele sînt înlocuite cu o suită de onomatopee şi de silabe fără semnificaţie, permiţînd o libertate de improvizaţie comparabilă cu cea a unui instrument.

Spiritual sau Negro spiritual spre deosebire de *gospel,* spiritual-urile privesc mai ales corpusul imnurilor şi cîntărilor comunităţii creştine şi sînt în general cîntate *a cappella* de către un grup vocal.

Standard nume comun dat unei piese, indiferent de originea ei, reluată frecvent de către muzicienii de jazz. Anumiţi specialişti preferă să rezerve acest nume pieselor provenite din varieteul american sau din comediile muzicale hollywoodiene, deosebindu-le astfel de un repertoriu tradiţional (autori anonimi) şi de „clasicele jazzului" (create de către înşişi muzicienii de jazz).

Third Stream literal, *al treilea curent*. Desemnează în principal o tentativă de sinteză între aporturile specifice ale jazzului şi cele ale tradiţiei clasice occidentale: adaptarea la jazz a formelor, tehnicilor de scriere şi a formaţiilor instrumentale ale muzicii clasice.

Tin Pan Alley nume al unui cartier de pe *Broadway* unde se află majoritatea editorilor de muzică. *Tin Pan Alley* desemnează metonimic lumea editorilor şi a compozitorilor, ba chiar lumea spectacolului.

Zip Coon personal al spectacolelor ministrels, negru citadin, dandy şi mucalit, în contradicţie cu *Jim Crow*.

Muzică a omului, a corpului și a plăcerii, muzica clipei trăite, a spontaneității, născută dintr-o dorință de viață și dintr-o teribilă opresiune, jazzul este, în același timp, țipăt de plăcere și de durere al unui popor.

Gilles Mouëllic

***

Dacă există o valoare pe care cultura noastră occidentală de astăzi o datorează jazzului (...), aceasta este, în raportul nostru cu muzica, dimensiunea trăirii.

Michel-Claude Jalard

Trebuia ca arta noastră occidentală să fie mai întîi saturată de armonie și de orchestră, pentru a trece, în acord cu jazzul, la extrema opusă și pentru ca, astfel, muzica să poată avea un nou început.

André Schaeffner, *Le Jazz*



Gilles Mouëllic este profesor de Muzică și Arte ale Spectacolului, la Universitatea Rennes 2, Franța. A obținut doctoratul în Muzică și studii în cinematografie cu teza Jazz și cinema: convergențe estetice. Este director, împreună cu Véronique Campan, al colecției Le Spectaculaire/Cinéma, de la Presses universitaires de Rennes. Desfășoară o bogată activitate de cercetare în domeniul artei cinematografice și a interferenței dintre muzică și film, cu accent pe jazz, activitate reflectată în multe lucrări, articole și studii publicate.